

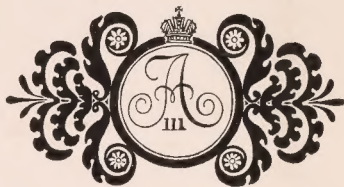


РУССКІЙ
МУЗЕЙ
ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА ІІІ

АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА



**РУССКІЙ МУЗЕЙ
ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА III**



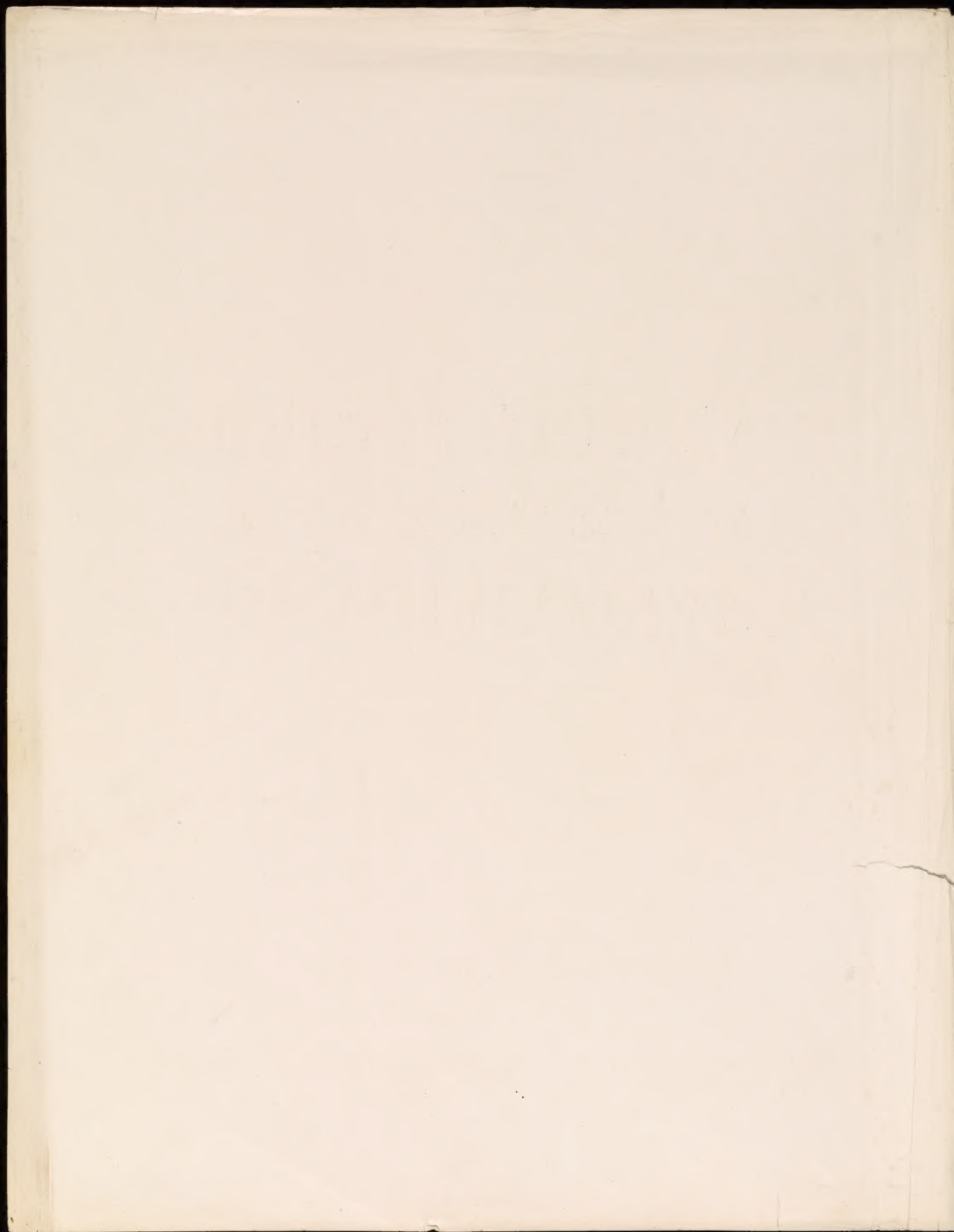
**МОСКВА
ИЗДАНИЕ I. Н. КНЕБЕЛЬ
1906**





Царскія врата Новгородской Софіи (XV вѣка).

РУССКІЙ МУЗЕЙ
ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА III



СПИСОКЪ ИЛЛЮСТРАЦІЙ

Гелиографуры

Обложка по рисунку Л. С. Васнец.

К. П. Брылаговъ. «Послѣдній день Повемиа противъ аглаваго листа.

	Противъ страницъ
О. С. Рокотовъ. Графиня Сантъ	11
Д. Т. Левинскій. Портретъ неизвестной	12
В. Л. Боровиковскій. Г-жа Арсенъева	14
О. А. Кипренскій. Отецъ художника	16
О. А. Кипренскій. Денисъ Давидовъ	18
К. П. Брылаговъ. Инесса де Кастро	20
К. П. Брылаговъ. Барышня Шилимарова	22
К. Фавинскій. Христосъ и грѣшница	26
Г. Семирадскій. Христосъ у Марфы и Маріи	28
Г. Семирадскій. Фронтъ	30
В. Д. Поляновъ. Баулина жена	32
К. Маковский. Перенесеніе ковра	34
К. Маковский. Базаганъ	36
И. Е. Рѣпинъ. Салко	38
И. Е. Рѣпинъ. Св. Николай Чудотворецъ	40
И. Е. Рѣпинъ. Запорожцы	42
В. И. Суриковъ. Покореніе Сибири	44
А. М. Васнецовъ. «Старая Москва»	46
В. М. Васнецовъ. Витязь на распутьѣ	48
В. М. Васнецовъ. Вой скандинавъ съ русскими	50
О. А. Брунъ. Смерть Казанова	52
О. А. Брунъ. «Малый Звѣзъ»	54
О. А. Брунъ. Мошеніе о члвкѣ	56

	Противъ страницъ
А. А. Ивановъ. Христосъ и Магдалина	58
Н. Н. Ге. Тѣмная вечеръ	60
В. М. Васнецовъ. Паладина	62
М. В. Нестеровъ. Великій постригъ	64
И. К. Айвазовскій. Долой вѣтъ	66
А. Г. Венецановъ. Гуано	68
Г. Рубинъ. Група крестьянъ	70
В. А. Тропининъ. Сельск. художника	72
Петръ Н. Соколовъ. Швейцаръ	74
И. М. Крамской. Крестный ходъ	76
И. Е. Рѣпинъ. Дочь художника	78
К. А. Савицкій. Левъ Толстой	80
С. Савицскій. На коню	82
С. Савицскій. Сорренто	84
М. Лебедевъ. «Берега Альбанскаго озера»	86
И. И. Шишкинъ. «Бѣлая гора»	88
О. А. Васнецовъ. Барок на Волгѣ	90
П. И. Леонидовъ. Солнечный день	92
И. И. Леонидовъ. Послѣдній свѣтъ	94
В. А. Сѣровъ. Дѣти художника	96
А. Е. Завьяловъ. Зима	98
Г. В. Растрилинъ. Императрица Анна Іоанновна	100
М. И. Козловскій. Амуръ	102
Е. И. Орловскій. Паркъ	104
М. М. Антокольскій. Іоаннъ Грозный	106

Иллюстраціи въ текстѣ

	Страница
Ворота Новгородской Софій	1
Михайловскій Дворецъ императрицы К. Беттгофа	2
Саловый расцѣдъ Мухомъ (фотографія съ натуры)	3
Толочный аэръ заора (фотографія)	4
Первая лѣтница дворца (фотографія)	5
Павловъ павловской комнаты	6
Павловъ аэръ бывшаго Павловскаго Отдѣла	7
Христосъ Воскресителя, икона XIII вѣка (орнаментъ вокругъ В. Д. Замрайла)	8
Икона «Крестная Господня»	9
Икона Божией Матери московскихъ писемъ	9
Икона св. Бориса и Гліба	9
Икона св. Іоанна Крестителя	9
Мастеръ Писельниковъ «Чело о званіи»	9
Икона св. Феофана, Охолова и Дмитрія	10
Ангелъ	11
А. П. Антоновъ. Графиня Рухвицкая	12
М. И. Пучковъ. Александръ и Дюма	13
А. И. Бѣльскій. Перскія дѣла	14
П. И. Соколовъ. Меркурий и Аргусъ	15
М. Шабалавъ. Графъ Дмитріевъ Мамоновъ	16
Д. Г. Левинскій. Павелъ I	17
Д. Г. Левинскій. Графиня Сантъ	18
В. Л. Боровиковскій. Фетъ Алъ Мустафа	19
Л. С. Митрополитскій. Великій Князь Константинъ Павловичъ	20
Ж. Б. Ламъ старшій. Графъ В. Зубовъ	21
Графъ П. Ротари	22
А. Н. Воронцовъ. Непосѣдлая	23
В. К. Шебуевъ. Тайная Вечера	24
В. К. Шебуевъ. Кузнецъ Игловъ	25
А. Е. Егоровъ. Исламъ Сикатела	26
А. И. Ивановъ. Бой Мстислава съ Реслаемъ	28
Н. Л. Бекетъ. Персидская	28
А. Т. Марковъ. Фортуна и Нишій	29
П. В. Басинъ. Олѣпшій и Марсіи	30
О. А. Кипренскій. Генералъ 1812 года	31
А. О. Орловскій. Цѣбѣнцѣ	33
К. П. Брылаговъ. Офицеръ	34
К. П. Брылаговъ. Савъ Мошеница	35
К. П. Брылаговъ. «Славная война»	36
К. П. Брылаговъ. Графиня Ю. Савойская	37
К. П. Брылаговъ. Баронесса Меллеръ съ дочерью и К. Брылаковимъ	38
Князь Г. Г. Гагаринъ. «Вѣдѣль князя»	39
Князь Г. Г. Гагаринъ. Г. Фурманъ	40
Князь Г. Г. Гагаринъ. Переправа	40
К. Е. Маковский. Постыльный образъ	42
К. Е. Маковский. Русакъ	43
В. Г. Перовъ. Пугачевъ	44
В. Нестеръ. «Вѣдѣль Доло»	44
Н. К. Рѣпинъ. Звѣзды	45
О. А. Брунъ. Выхажива	46
О. А. Брунъ. Назадъ	47
О. А. Брунъ. Воскресеніе изъ мертвыхъ	48

	Страница
О. А. Молеръ	49
О. А. Молеръ. Пророкъ св. Іоаннъ на Патмосѣ	50
Е. Р. фонъ Рейтернъ. Жертвоприношеніе Авраама	51
Е. Р. фонъ Рейтернъ. Семья барона Швертиса	52
А. А. Ивановъ. Понужа сиротъ	53
Н. Н. Ге. Г. Меркуловъ	55
М. В. Нестеровъ. Св. Александръ Невскій	56
И. К. Айвазовскій. Рѣка	57
П. И. Леонидовъ. Потопъ	58
А. Г. Венецановъ. Амстердамъ	59
И. К. Айвазовскій. «Рѣка»	60
А. Г. Венецановъ. «Холмъ»	61
А. Г. Венецановъ. Автопортретъ	62
И. К. Айвазовскій. Петербургскія тѣни	63
С. К. Зерновъ. Н. В. Сокуровъ	64
К. А. Зезеловъ. Мастерская Василь	65
П. Пучковъ. Семья	66
В. А. Тропининъ. Л. Я. Некладова	67
А. Г. Варнекъ. Автопортретъ	68
М. И. Мухомовъ. Сибирскія дѣла	69
В. И. Штернбергъ. Ждурия	70
Н. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій. Утоленіи	71
П. П. Соколовъ. Борятинскъ	72
П. А. Охлодовъ. Скала	73
Г. Г. Масловъ. Мозоликъ	74
В. В. Верещагинъ. Перевозъ изъ Пучегъ	75
И. Н. Крамской. Н. А. Ярошенко	76
И. Е. Рѣпинъ. В. В. Стасовъ	77
И. Е. Рѣпинъ. А. П. Бородинъ	78
И. Е. Рѣпинъ. Т. И. Филипповъ	79
И. Е. Рѣпинъ. Графиня Голубина	80
И. Е. Рѣпинъ. Митрофанъ Евлаховъ	81
Н. А. Ярошенко. Этоль	82
О. С. Бразъ. Благословеніе новобранной	83
О. С. Бразъ. Іоаннъ	84
О. С. Бразъ. Меминъ	85
О. С. Бразъ. Зима	86
О. С. Бразъ. Вѣдѣль дѣл	87
О. С. Бразъ. Семья гр. Л. Толстого	88
О. С. Бразъ. Супруга художника	89
О. С. Бразъ. Этоль	90
О. С. Бразъ. Александръ Бенуа	91
О. С. Бразъ. Пѣкря	92
О. С. Бразъ. Морскъ	93
О. С. Бразъ. Звѣзды	94
О. С. Бразъ. Е. М. Чуковъ	95
О. С. Бразъ. Автопортретъ	96
О. С. Бразъ. И. П. Мартовъ	97
О. С. Бразъ. Николай I	98
О. С. Бразъ. Савойскія	99
О. С. Бразъ. С. Ю. Ветте	100



В. М. ВАСНЕЦОВЪ. — Эскизъ къ росписи тамбура Владимірскаго собора въ Кіевѣ (акварель).

О Г Л А В Л Е Н І Е

	Страница
Введеніе	I
Собранія Музея.	
I. Древнерусское искусство	7
Иконы	7
Предметы	10
II. Животпись	
Общая характеристика	11
Первоначальный періодъ	11
Расцветъ русскаго портрета	16
Классицизмъ	25
Отголоски романтизма въ исторической живописи	30
К. Брюлловъ	33
Наслѣдіе К. Брюллова	37
В. Суриковъ	47
Русскіе «назарейцы» (Ө. Бруни)	52
А. А. Ивановъ	56
Н. Ге и В. Васнецовъ	58
Отголоски романтизма въ пейзажѣ	63

	Страница
Реализмъ	67
А. Венеціановъ и его школа	68
«Салонный реализмъ»	74
П. Оедотовъ	76
«Направленны»	78
Пейзажъ въ XIX вѣкѣ	81
«Чистый реализмъ» и идеализмъ	88
Финляндцы	90
III. Скульптура.	
Общая характеристика собранія	92
Графъ Растрелли старшій	94
Скульптура XVIII вѣка	95
Классицизмъ	95
Время императора Николая I	97
Реализмъ	98
Оглавленіе.	
Списокъ иллюстрацій.	
Алфавитный указатель.	



Н. Н. ДУБОВСКОЙ. — Притиело (1890 г.).



Святой Георгій Побѣдоносѣцъ. Новгородское письмо XIV вѣка.

[illegible]



К. Вильямс

Москва. Вид с Арбата на Эрмитаж

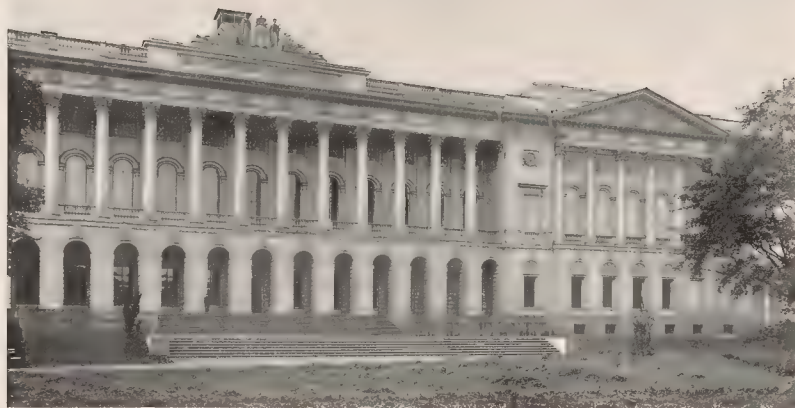
ВВЕДЕНИЕ.

Потребность в хранилище для произведений русских художников обнаружилась еще в первой половине XIX в., когда громкие успехи Брюллова и Бруни убедили всех в существовании, и даже в процветании, у нас отечественного искусства. Однако в настоящем смысле музея русского искусства, если не считать частных (весьма впрочем любопытных и ценных) коллекций Свинына и Прянишникова — и небольшого отдела в два десятка картин в Эрмитаже, тогда еще не существовало. Лишь с тех пор, как переустроен был Эрмитаж, или как тогда называли «Музеум», и русская коллекция его пополнилась произведениями Брюллова, Бруни и других корифеев русской живописи, публика получила возможность иметь более или менее полное представление о русском искусстве.

Открывшаяся в 60-х годах, после полного переустройства князем Г. Г. Гагариным всего Академического собрания, галлерей «по Шеркуле», где были повешены исключительно русские произведения, служила некоторым, далеко впрочем, не исчерпывающим, дополнением русского отдела в Эрмитаже. Как то, так и другое собрание пополнялись очень

туго. Эрмитаж — личными приобретениями Государей, Академия — дарами и редкими, в большинстве случаев крайне односторонними, покупками. Оба хранилища страдали теми же существенными недостатками: отсутствием жизни и полным несоответствием своего содержания с главными художественными течениями данного времени. Эрмитажный отдел носил официально-холодный характер и в то же время отличался какой-то приторной нарядностью, Академический же «Шеркуль», лишившийся спустя некоторое время превосходного собрания портретов членов Академии (украшающего ныне зал Советов) и переполненный скучными программами на золотых медали, являл скорее историю нашего главного художественного учреждения, нежели историю нашего искусства.

Частная инициатива и на сей раз указала на новые пути. Мы говорим о двух народившихся, вслед за Прянишниковской галлеей (вошедшей в состав Румянцевского Музея) Московских собраний: Солдатенкова и Третьякова, из которых последнее быстро разрослось до грандиозных размеров истинно-национального Музея.



Салонный фасадъ Музея.

Особенное значеніе придавали какъ первому, такъ и послѣднему произведенію русской живописной школы 60-хъ годовъ безусловно «не подходящія» для дворцовыхъ залъ Эрмитажа и для чопорно-школьного стиля Академіи, но нашедшія себѣ горячихъ цѣнителей въ названныхъ двухъ мѣстностяхъ и мало-по-малу пріобрѣтшія значеніе «истинныхъ» проявленій чисто-русскаго отношенія къ искусству. Съ тѣхъ поръ, какъ Третьяковская галлерея въ 70-хъ и 80-хъ годахъ сдѣлалась извѣстной болѣе широкой публикѣ, симпатіи энтузіастовъ русскаго искусства категорично обратились къ ней и одно время даже Эрмитажное, и тѣмъ паче Академическое, собранія очутились въ совершенной, хотя и не вполнѣ заслуженной, опалѣ. Въ то же время центръ тяжести русскаго искусства къ 80-мъ и 90-мъ годамъ перемѣстился въ Москву. Даже Петербургское передовое искусство получило въ тѣ дни нѣсколько московскую окраску, а въ извѣстныхъ кругахъ уже начали поговаривать о перенесеніи въ Москву Академіи Художествъ.

Императоръ Александръ III пожелалъ вернуть Петербургу его прежнее художественное значеніе и въ то-же время полатить русское общество такимъ хранилищемъ по всѣмъ отдѣламъ нашей культуры, которое соответствовало-бы вліянію и значенію Россіи. Цѣлымъ рядомъ очень значительныхъ и цѣнныхъ пріобрѣтеній онъ восполнилъ Петербургскія собранія и наметилъ основныя положенія для учрежденія, на сей разъ вполнѣ самостоятельнаго и грандіознаго, Музея русской культуры и въ частности русскаго искусства. 13 Апрѣля 1895 г. нынѣ царствующій Государь Императоръ издалъ указъ объ устройствѣ такого хранилища въ Петербургѣ въ воспоминаніе «заботъ покойнаго Императора о горячо любимой родинѣ». Художественный Отдѣлъ Музея былъ устроенъ довольно быстро изъ имѣвшихся уже въ наличности — во дворцахъ*,

въ Эрмитажѣ и въ Академіи — произведеній. Остальныя собранія должны быть переведены въ Музей со временемъ, когда отданныя подъ нихъ помѣщенія будутъ вполнѣ готовы. Устройство Музея было возложено на нѣсколько комиссій изъ ученыхъ и художниковъ, подъ главнымъ руководствомъ перваго его директора Великаго Князя Георгія Михайловича. 7 Марта 1898 г., Русскій Музей Императора Александра III былъ уже открытъ для публики въ грандіозномъ, довольно остроумно принаровленномъ къ этой цѣли, Михайловскомъ дворцѣ и съ этого момента онъ не переставалъ ежегодно пополняться новыми пріобрѣтеніями и поступлениями. Въ 1902 г. въ помощники Августѣйшаго Главноначальствующаго Музеемъ назначенъ графъ Д. И. Толстой, пользующійся заслуженной извѣстностью какъ одинъ изъ самыхъ ревностныхъ собирателей античныхъ древностей, русскихъ гравированныхъ портретовъ и произведеній современныхъ русскихъ художниковъ.

Въ настоящее время коллекція Музея состоятъ изъ собранія иконъ и художественныхъ предметовъ до-Петровской Руси, изъ собранія произведеній русскихъ художниковъ-живописцевъ, скульпторовъ, граверовъ, медальеровъ и архитекторовъ послѣднихъ двухъ столѣтій, отдѣльнаго собранія работъ князя Г. Г. Гагарина, отдѣльнаго собранія русскихъ акварелей и рисунковъ, пожертвованныхъ княгиней М. К. Тенишевой, изъ собранія портретовъ историческихъ лицъ князя Лобанова-Ростовскаго и, наконецъ, изъ памятнаго, крайне впрочемъ неполнаго, отдѣла Императора Александра III. Со временемъ предполагено устроить при Музее историческое, этнографическое и нумизматическое отдѣленія, а также Архивъ, Библиотеку и ин. др.

Прежде чѣмъ перейти къ обзору художественныхъ коллекцій Музея (а онѣ покажутся единственными на-лицо) — мы

* Главнымъ образомъ въ Царскосельскомъ Александровскомъ дворцѣ, особенно любимомъ Императоромъ Николаемъ I и обогаченномъ имъ многочисленными художественными произведеніями но преимуществу польскими и въ особенности русскими живописными.

сторговъ. Къ сожалѣнію эта коллекція Александровскаго дворца носила также не особенно разносторонній характеръ. На блуду, кромѣ того, при выборѣ произведений взята для Музея сдѣлана была масса непростительныхъ ошибокъ, такъ остались во дворцѣ: большая картина Брюллова съ романтическимъ сюжетомъ, два интересныя Венедиктова нѣсколько Щедриныхъ, отлученныя Пиратскихъ и ин. др.



Лѣстница Музея.

попытаемся дать общую характеристику всего Собрания, а также скажем нѣсколько словъ о самомъ зданіи, въ которомъ помѣщается Музей.

Тотъ, кто понабѣлся-бы прочесть на стѣнахъ Музея Александра III полную лѣтопись русскаго искусства долженъ былъ-бы сильно разочароваться. Чрезвычайная поспѣшность, съ которой собирались коллекціи, извѣстная партійная ограниченность во взглядахъ комиссій, односторонность тѣхъ художественныхъ хранилищъ, изъ которыхъ, главнымъ образомъ, черпались поступленія, недостатки въ организаціи послѣдующихъ приобрѣтеній отразились на характерѣ Музея самымъ краснорѣчивымъ образомъ. Явленія малозначительныя получили всестороннее освѣщеніе, наоборотъ явленія чрезвычайно важныя и цѣнныя, какъ въ историческомъ, такъ и въ художественномъ отношеніяхъ, оказались представленными крайне неполно.

Лучше всего можно изучить въ Музеѣ русское искусство за первыя 150 лѣтъ его европейскаго существованія. Наоборотъ хуже всего представлена реалистическая школа 60-хъ и 70-хъ годовъ. Что-же касается произведеній новѣйшаго времени, то они почти совершенно отсутствуютъ.

Однако и русское искусство XVIII и начала XIX в., даже въ своемъ официальном теченіи, является въ Музеѣ далеко не полнымъ. Не говоря уже о томъ, что всѣ Академическія программы были оставлены комиссіей какъ украшенія Академическихъ залъ, въ Музеѣ Александра III совершенно отсут-

ствуютъ два нашихъ первыхъ живописца: Матвѣевъ* и Никитинъ, первые учителя Академіи: Лагренъ и Торелли, первые русскіе академическіе художники: Семенъ Шедринъ, Михаилъ Ивановъ, Мошковъ, Головачевскій, Коменковъ, Евренковъ, Жарковъ и мн. др. Да и лучшіе мастера русской живописи XVIII в.: Лосенко, Рокотовъ, первоклассные скульпторы Шубинъ, Прокофьевъ, Мартосъ, Гордѣевъ, Козловскій — представлены каждый однимъ или двумя, въ большинствѣ случаевъ малозначительными, произведеніями. Наконецъ въ совершенно зародышномъ состояніи обрѣтаются: отдѣлъ гравюры (въ которомъ для чего-то выставлены очень плохіе оттиски Академической халкографіи) и собраніе произведеній русскихъ архитекторовъ.

Настоящей полнотой отличается лишь коллекція живописи и скульптуры первой половины XIX в. Въ Музеѣ Александра III, и только здѣсь, можно изучить мастеровъ Александровскаго и Николаевскаго времени: Егорова, Шебуева, Андрея Иванова, Кипренскаго, Гр. О. П. Толстого, Орловскаго, Брюллова, Бруни, кн. Гагарина, Венеціанова, Шедровскаго, Сильвестра Шедрина, скульптора барона Клодта и нѣсколько другихъ мастеровъ. Зато самаго значительнаго русскаго художника, Петербургскаго уроженца, воспитанника Петербургской Академіи Художествъ и скончавшагося въ Петербургѣ, Александра

* Матвѣеву, положимъ, приписывается нѣкогда въ Музеѣ «Куликова битва», однако это плоское произведеніе, снабженное грубо-апокрифической надписью, можетъ лишь сбить представленіе о почтенной личности явшагося перваго живописца.



Фриз и плафон галлестрой койнаты.

Намъ остается еще сказать нѣсколько словъ о самомъ здании бывшаго Михайловскаго дворца — являющемся, пожалуй, одной изъ самыхъ значительныхъ художественныхъ достопримѣчательностей Музея Александра III.

Въ нѣкоторомъ даже отношеніи здание Музея является какъ бы слишкомъ опаснымъ «конкурентомъ» съ тѣми художественными сокровищами, которая нашли себѣ пріютъ въ этомъ сооруженіи. Михайловскій дворецъ построенный въ 1819—1825 годахъ, въ самомъ расцвѣтѣ мощнаго и благороднаго таланта Карла Росси — этого безспорно лучшаго архитектора начала XIX в. не только въ Россіи, но и во всей Европѣ, — является такимъ художественнымъ произведеніемъ, равное которому по цѣлности впечатлѣнія, по размаху, по тонкой обдуманности частей, по удивительному совершенству, пожалуй, не найти среди картинъ и скульптуръ находящихся въ этомъ здании. Лишь въ Россіи и въ Россіи первой половины XIX в. — въ эпоху блестящаго расцвѣта нашей культуры и тонкой образованности нашего высшаго общества, могли созидаться такія первоклассныя по красотѣ и колоссальныя по размѣрамъ здания. Нашему же поколѣнію даже какъ-то неловко въ стѣнахъ этого колосса, точно созданнаго для иной, высшей, породы людей.

Вѣроятно, въ этомъ ощущеніи чуждости и даже приниженности кроется и причина тѣхъ вандализмовъ, которымъ подверглось здание Михайловскаго дворца съ момента устройства въ немъ Музея. — Росписныя стѣны главнаго зала были въ первое же годы сплошь завѣшаны бархатомъ, на которомъ размѣстилась, быть можетъ и трогательная, но далеко не художественная коллекція блудъ, поднесенныхъ покойному императору; пыластры великолѣпнаго stucco lustro въ другомъ залѣ недавно заклеены ужасными обоями; потолочная живопись во всемъ дворцѣ, принадлежавшая лучшимъ мастерамъ 20-хъ годовъ Дж. Б. и П. Скотти, Б. Медичи и Виги подмалевана подряднымъ путемъ — въ иныхъ мѣстахъ до не-

узнаваемости. Но самыми ужасными посягательствами на великолѣпіе дворца явились: уничтоженіе престопаго манежа, какъ бы специально созданнаго для отдѣленія скульптуры, и недавняя сломка всего лѣваго флигеля — на мѣстѣ котораго архитекторъ Музея готовитъ здание собственнаго изобрѣтенія.

Главный корпусъ дворца отдѣляется отъ улицы огромнымъ параднымъ дворомъ, заключеннымъ: съ двухъ сторонъ флигелями (изъ которыхъ одинъ временно уничтоженъ), съ третьей — дворцомъ, съ четвертой — чугунной съ бронзовыми украшениями рѣшеткой, панопліи которой намекаютъ на воинственные вкусы перваго собственника дворца великаго князя Михаила Павловича. Воинскіе же атрибуты въ пышно-суровомъ римскомъ характерѣ, встрѣчаются и во многихъ другихъ деталяхъ какъ самаго дворца, такъ и флигелей. Монументальная наружная лѣстница, украшенная двумя традиціонными львами ведетъ къ главному подъѣзду, устроенному подъ портикомъ изъ коринфійскихъ колоннъ. Полуколонны того же ордера тянутся и по всей центральной части дворца. Въ промежуткахъ между ними помѣщены отличные барельефы. Вообще слѣдуетъ обратить вниманіе на всю декоративную скульптуру дворца, надъ которой работали между прочимъ два лучшихъ русскихъ мастера своего времени: Демуть-Малиновскій и Пименовъ. Дворцовый фасадъ дворца состоитъ изъ центральной части съ только что названнымъ портикомъ подъ трехугольнымъ фронтономъ и двухъ слегка выдающихся корпусовъ; противоположный фасадъ, выходящій на тѣнистый древній садъ, когда-то носившій названіе «Третьяго лѣтнаго сада», — совершенно другаго расположенія. Середину его занимаетъ колоннада, увѣнчанная не фронтономъ, а скульптурной группой Демута, покоящейся прямо на аттикѣ дворца, а съ боковъ расположены двѣ другія полуплоскія колоннады съ трехугольными фронтонами. Съ этой стороны скульптурныя украшения, какъ и подобаетъ садовому фасаду, имѣютъ отгѣнокъ элегантности и граціи. По-отдалѣ отъ дворца на самомъ берегу Мойки построена Росси



преlestная бесѣдка съ двумя «кабинетами». Надо надѣяться, что этотъ архитектурный перлъ уцѣлѣетъ отъ рукъ вандаловъ, такъ безжалостно обошедшихся съ главнымъ зданіемъ и манежемъ.

Внутренность дворца вполне соответствует по ширине замыслу и роскоши отделке наружным фасадам. Несмотря на плохую реставрацию стённой и плафонной живописи, на переделку потолка главной лестницы, на заклепку обоями мраморных пилястров, — залы до сих пор поражают своим величием. Почти все, за исключением четырёх залов баль-этажа слева от входа, которые украшены в последние время орнаментами рококо в духе Штангеншнейдера, всё остальная помпезная выдержана в строгом классическом вкусе. Особенно хороша лестница — быть может, лучшая лестница енисей на всем свете. К её созданию سه портить довольно бедная чугунная решётка и чрезмерная простота в отделке стёв нижнего этажа. Зато мастерство декораторов-живописцев слышно из потолка, стелющегося вокруг верхнего «света», гдѣлую феерию, достойным образом вначалующую царственную колоннаду белоглазной площади. Залы и атланты, стбяющиеся подь бременем

каменных сводовъ, и боги, и «славы», и всевозможные атрибуты. Неумѣлая рука малярнаго подрядчика не мало испортило все это великолѣпіе, но на той высотѣ, на которой находится потолокъ, эта порча не такъ замѣтна, какъ въ другихъ залахъ.

Из последних особенно внимания заслуживают: небольшая проходная комната, в которой наличники дверей поддерживают прекрасными карикатурами работы Пименова, зал украшенный скульптурой и живописью en grisaille (здесь теперь выставлены новые приобретения), большой белый зал, стѣнная живопись которого так некстати закрыта плоскими заплатами (из этого залѣ найдетъ себѣ временный пріютъ Наполеоновскій шквль Версальтан, предназначенный для Военнаго Музея) и наконецъ три комнаты по правую сторону отъ бѣлаго зала. Въ этихъ комнатахъ потолки почти заполнены самыми сложными, но чрезвычайно гармоничными живописными украшениями, состоящими изъ орнаментовъ, швѣтовъ и шпальевъ. Въ третьей послѣдъ зала комнатѣ особенное внимание заслуживаютъ престланная парная фигуры женщинъ въ фризѣ, стоящая какъ разъ надъ заклепанными пиллстрами.





Византийская икона XIII в.

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО.

Древнерусский отделъ Музея Императора Александра III не представляетъ изъ себя чего либо цѣльнаго, выдержаннаго и полнаго. Это, можно сказать, лишь эскизъ будущаго Музея. Между тѣмъ потребность въ такомъ собраніи въ Петербургѣ чувствуется тѣмъ болѣе, что и другія два нашихъ хранилища русскихъ древностей: отдѣленія въ Музеѣ Григоровича и въ Музеѣ Штиглица, бѣдны и не толково составлены. — Впрочемъ, уже и теперь разсматриваемый отдѣлъ Музея Александра III далеко превосходить по интересу названнаго коллекціи и, если этотъ отдѣлъ и «эскизъ», то такой эскизъ, въ которомъ



отдѣльныя части разработаны довольно подробно и производятъ почти законченное впечатлѣніе. Много вредитъ наслажденію этимъ замѣчательнымъ собраніемъ тѣсное размѣщеніе его въ четырехъ довольно темныхъ залахъ музея; иконы (лучшая часть коллекціи) повѣшаны въ нѣсколько рядовъ однѣ надъ другими и частью такъ высоко, что ихъ невозможно разглядѣть; предметы разставлены безъ декоративнаго смысла, скомкано и неудобно. Въ общемъ отношеніи не получается какого либо «русскаго» впечатлѣнія, отнюдь не возстаетъ жизнь старины во всей ея красивой



Символическая Икона «Клянется Господь» (XVII в.).

яркости, а напротив того получается нечто в роде случайного склада.

Можно однако утешать себя тем, что это размещение временное и что в некотором будущем, когда будет отстроено новый флигель музея, это собрание переместится туда. Нужно только желать, чтобы на новом месте древнерусские предметы получили более гармоничную группировку и чтобы самое помещение получило подходящую отделку. Разумеется, при этом следует особенно стараться, чтобы не повторились здесь те ужасные ошибки, которые были сделаны в Историческом Музее в Москве или при реставрации «Теремов». Поменьше бы академических вариаций на «отечественные темы» и побольше бы искренней теплоты и проникновенного внимания к старине.

Самую богатую и полную часть древнерусского собрания Музея составляют иконы, почти все поступившие сюда из Музея Академии Художеств, где они входили в состав «отдела христианских древностей». — Эта замечательная коллекция состояла из собрания П. И. Севастьянова, из пожертвованной Императрице Марии Александровны и из предметов приобретенных у М. П. Погодина. Сюда присоединились еще многие предметы из собрания Прохорова. Надо впрочем заметить, что и этот отдел икон не представляет из себя чего либо исчерпывающего. Некоторые эпохи нашей иконописи представлены очень слабо, имена известных иконописных мастеров отсутствуют совершенно, не хватает и многих интересных типов. Сравнительно лучше представлен XVII век, а также более поздний период.

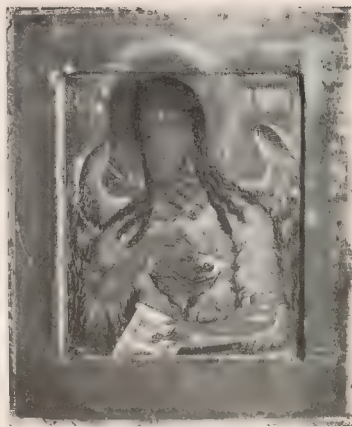
Среди византийских икон наибольшего внимания заслуживает большой образ Спасителя с благословляющей десницей. Не говоря уже о всем внушительном облике этой иконы, о превосходной композиции ее внутри продолговатой рамы, образ этот заслуживает самого серьезного

внимания, благодаря сохранившейся на нем надписи и небольшой фигуры вкладчика, изображенного в правом углу обрамления и облаченного в богатую одежду византийского сановника.

Из других византийских икон особенно замечательны: образ св. Григория Чудотворца, выдержанный в желтых тонах (вероятно не позже XV в.), образ «Умиления Богоматери с младенцем», работы итальянских греков, времени расцвета итало-греческой живописи; икона св. Герасима верхом на льве, обличающая некоторую родственность со Сиенской школой, икона св. Иоанна Крестителя (в росте), св. безсребреников Космы и Дамана в интересных костюмах, чудесная удивительно тонкая по письму икона Распятия XIII века (лежит в витрине), величественная по очертанию икона св. первоученика дьякона Стефана XVI века, большая икона Успения Богородицы с интересным палатыным письмом позади, и, наконец, приобретенный от Прохорова любопытный образ (XIII века) св. Иоанна Крестителя, стоящего в согбенной позе, в профиль — вещь необычайно характерная для аскетических тенденций византийской живописи. Но лучшее художественное произведение среди греческих икон, рядом с образом Христа, представляется из себя превосходная икона (XIII—XIV в.) с изображением трех святых воинов Филиппа, Феодора, Тирона и Дмитрия. Необычайно прекрасны фигуры святых с их трагическими лицами, выделяются строгим и ясным силуэтом на золотом фоне дски, под лепными аркадами. К сожалению, замечательная икона эта дошла до нас в виде фрагмента, вся нижняя половина ее пропала, и изображения святых сохранились лишь по колена. — Цепным материалом для истории восточно-христианской иконографии являются и вырезки из фресок Афонских церквей, привезенные П. И. Севастьяновым. Особенно замечательны по типам изображения пророка Ильи и голова св. Антония.



Божья Матерь изъ Деисуса, «Московскихъ писемъ» икона XVII в.



Икона св. Бориса и Глеба «Строгановских писем» второй половины XVII в. — Икона св. Иоанна Крестителя «Московских писем» XVII в. — Икона св. Иоанна Крестителя (XVII в.).

Переходя теперь к русским иконам, наше внимание привлекается во-первых к большому и очень сложному образу св. Георгия Победоносца, без сомнения первой половины XIV вѣка, и происхождения новгородского (хотя и не типично «новгородских писем»). В центре изображен святой на белом конѣ. Часть фона у головы святого сохранила еще свое древнее металлическое украшение, так называемая басма. Вокруг центрального сюжета в четырнадцать отѣслений изображены разные сцены из легенды св. Георгия. Все исполнение очень примитивное, но характерное и необычайно ясное. Краски также сведены к простѣйшим: красной, белой и черной, но в их распределении сказалось большое понимание декоративной красоты. Вероятно столѣтіем позже, написана большая икона св. Николая Чудотворца, в которой иконники видят ясные признаки греческого письма, т. е. манеры еще очень близкой к византийским образцам.

Большое впечатление производит крупная икона Нерукотворенного образа Спасителя, типа именного в просторѣчьи «Спас Мокрая Брада», вероятно, XVI в. К наиболее древним русским иконам принадлежат еще: икона северных писем XV в. изображающая св. Василия Великого и святых Бориса и Глеба, в костюмах, несколько напоминающих германские костюмы XIII и XIV в., удивительно красивый по краскам образ Преображения, новгородских писем XVI в., отличная икона Распятія (старых новгородских писем) вѣзанная в другую дску, на которой вклеены образа апостолов Петра и Павла, икона «Благовѣщение» (новгородских писем XVI в.) с необычайно энергично нарисованным ангелом



и со сложным палатным письмом в фонѣ. Пропуская многое другое весьма интересное, укажем еще на 24 фрагмента большого образа св. Георгия, составлявшие раму вокруг центрального образа святого.

Среди икон XVII в. московского происхождения, выдержанных в той тончайшей манерѣ русской иконописи, которая известна под названием «Строгановских писем», необычайной красотой отличается небольшая, к сожалѣнію испорченная (но не реставрированная и не записанная) икона Божьей Матери из Декуса. Идеальная техника живописи, плавный рисунок, красота типа заставляет забывать недостатки этой иконы: ее чрезвычайную каллиграфичность, некоторую пустоту в выражении и манерную ловкость письма. В высшей степени интересен портрет-икона (XVII в.) популярнѣйшаго Московскаго святого, Василия Блаженного

«Христа ради Юродиваго». Маленькая, но очень сложная по композиціи, икона с сюжетом «Придите ко мнѣ всѣ труждающиеся» представляет научный интерес, как образец старѣйших Строгановских писем (конца XVI в.). На ней, между прочим поражает обилие изображений северно-русских святых (св. Григорія Шенкурскаго, Кирилла Велскаго, св. Прокопія Устюжскаго и других).

Цѣлый ряд икон «окрыленного» св. Иоанна Крестителя поразителен по своей мистической загадочности. Быть может это наиболее впечатляющее из всѣх типов русских икон. Особенно хорош среди них поясной образ святого с чашей в рукѣ (Московских писем XVII в.). — В мистическом отношеніи интересны также иконы со сложными символическими сюже-



Мастер Никифоровъ. «Чело св. Титона о...»

тами, весьма близкими к религиозному пониманию русского человека, но к сожалению, почему то совершенно вытесненными из наших новейших храмов. Здесь мы встречаем иконы: «Смерть Грешника люта», редчайшую икону «Сый въ лонѣ отци», икону «Почи Господь отъ дѣлъ своихъ», символическое изображение Святой Божественной литургии (при служении ангеловъ), такая загадочная композиция какъ «Всенаидаше Око», какъ «Господня земля и исполнение ея», какъ «Кляется Господь и не раскаяся, ты еси Іерей во вѣкъ по чину Мелхиседекову», какъ «соборъ архангела Михаила» и, наконецъ какъ сложное изображение Канона на исходъ души.

Среди иконъ, замѣчательныхъ по тонкости отдѣлки и по своей красочной прелести, назовемъ: лежащія въ витринахъ иконы св. Бориса и Глѣба* и «Чудо святаго великомученика Оеолора Тирона о змиѣ», подписное произведение мастера Никифорова — обѣ XVII в. Первая отличается богатствомъ красокъ, орнаментальной отдѣлкой облачений, тонкостью письма; вторая сложностью своей, нѣсколько безтолковой, композиціи и добросовѣстнымъ исполненіемъ. Въ обѣихъ этихъ перлахъ впрочемъ уже сквозятъ черты упадка нашей иконописи: чреватѣльная погоня за изяществомъ, доходящая до жеманности, и отсутствіе яркихъ контрастовъ въ краскахъ.

Кромѣ того необходимо отмѣтить еще слѣдующія иконы: походный трехъ-ярусный иконостасъ (московскихъ писемъ) быть можетъ уже начала XIX в., подписную икону мастера Рябова (1814 г.) «Житіе св. мученика Вонифатія», маленькую икону «Соборъ Пресвятой Богородицы» XVI в. сѣверныхъ писемъ, энергичную по жестамъ ярославскую икону Преображенія, обличающую вліяніе Симона Ушакова, и мастерскую икону XVII в. Владимирской Божіей Матери въ окладѣ 1636 г., принадлежавшую родовитому боярину С. А. Облезову. — Какъ на куріозъ укажемъ на крошечныя иконки съ длиннѣйшими текстами, написанныя какимъ то труженикомъ на мѣдныхъ деньгахъ времени Анны Іоанновны.

Въ двухъ послѣднихъ залахъ сгруппированы большей частью иконы упадочнаго времени XVIII и XIX вѣка. Здѣсь можно прослѣдить пагубное вліяніе плохо понятыхъ западныхъ принциповъ живописи на наше религиозное искусство, воспитав-

шееся на византійскихъ образахъ. Типы становятся банально-красивыми, жесты манерными, въ орнаментахъ все рѣшительнѣе и рѣшительнѣе проникаютъ мотивы барокко и рококо, такъ плохо вяжущіеся со строгостью традицій грекорусской церкви. Въ краскахъ тоже происходитъ печальная перемѣна. Тона пріобрѣтаютъ слащавые оттѣнки, прежній ясный и здоровый колоритъ замѣняется вялой и скудной гаммой «ступешаныхъ» оттѣнковъ. Лишь въ народномъ искусствѣ продолжалась жить прежній стиль и доживаетъ почти до нашего времени.

Въ тѣхъ же залахъ, гдѣ висятъ иконы, размѣщены по стѣнамъ и въ витринахъ разныя другіе предметы древнерусскаго искусства. Здѣсь мы видимъ рядъ превосходныхъ царскихъ вратъ (и среди нихъ великолѣпнѣйшія по орнаментамъ деревянные врата Новгородской Софіи XVI в. съ явно выразившимся вліяніемъ скандинавскихъ мотивовъ), превосходную рѣзную часовню изъ Романова-Борисоглѣбска, рядъ деревянныхъ статуй святыхъ — редчайшіе образчики русской народной скульптуры, окончательно погубленной указомъ Петра Великаго, наконецъ, — въ витринахъ — интереснѣйшая коллекція крестовъ, окладовъ, костяныхъ издѣлій, серегъ, пуговицъ, украшеній и пр. Въ другихъ витринахъ и частью на полкахъ и подоконникахъ лежатъ цѣнныя старинныя ризы, шитые войлоку и пелены, цѣлая коллекція обломовъ древнихъ изразцовъ, коллекція брачныхъ вѣнцовъ, шкатулокъ, подсвѣчниковъ, кунгановъ, ларцевъ и проч. Намъ завело бы слишкомъ далеко, если бы мы пожелали дать хотя бы самый бѣглый обзоръ всѣмъ этимъ богатствамъ. Укажемъ лишь еще на отдѣльную, небольшую, но характерную коллекцію русскихъ древностей, собранную покойнымъ В. В. Верещагинымъ, и на знаменитую рѣзную «Халдейскую Пещь» — вѣрнѣе амвонъ-кафедру изъ Новгородской Софіи XVI в., богатѣйшимъ образомъ изукрашенную рѣзбой и живописью. Къ сожалѣнію драгоцѣнный памятникъ этотъ, служившій якобы для мистерій, которая давались въ самомъ соборѣ, дошелъ до насъ въ очень плачевномъ видѣ. Большая часть прежней рѣзбы реставрирована гипсомъ, а изъ иконокъ, украшавшихъ мѣстами стѣнки «Пещи», ни одна не сохранилась.

* Воспроизведены нами въ краскахъ въ сборникѣ «Художественная Сокровища Россіи», томъ II-ой



Икона святыхъ Филиппа, Оеолора Тирона и Дмитрія. Византія XIII—XIV в.



А. П. ЛОСЕНКО. Аваль.

ЖИВОПИСЬ

Первоначальный период русской живописи общевропейского типа отсутствует в Музее. Положим, в нем находится картина, приписываемая первому пенсионеру Петра Великого — Андрею Матвееву, однако эта картина «Куликова битва», не смотря на длинную надпись, помещенную на ней и гласящую, что она писана гофмалером Матвеевым, скорее всего пастиччо, состряпанное в 1820-х годах, в период первого увлечения национализмом. На это указывает как ошибочное наименование Матвеева гофмалером (тогда как он никогда этого звания не носил), так и полное несходство картины с достоверными произведениями мастера с картиной в Строгановской коллекции и с портретами в Академии Художеств и в Голицынской «Петровском». Поднесенная императору Николаю I, картина эта долгое время хранилась в кладовых Эрмитажа, откуда ее извлекла комиссия по комплектованию коллекций Музея, с совершенной последовательностью оставившая великодушный собственный портрет Матвеева догнать в темном закоулке Академического Совета. Та же комиссия не пожелала поместить в наш национальный Музей произведение другого племянника Петра: И. Никитина (портреты «неизвестного гетмана» и Петра I на смертном одре), продолжающая украшать собрание Академии Художеств, не смотря на то, что Никитин, умерший за пятнадцать лет до основания Академии равно никакого отношения к ней иметь не мог.

Сравнительно лучше представлена середина XVIII века. Здесь мы имеем во-первых интересный по характеристике мужской портрет и красивый по своему костюму женский портрет одного из самых ранних русских художников — Ивана Аргунова, крепостного человека графа П. Б. Шереметева (изображают князя И. И. Лобанова-Ростовского и его супругу) и отличный портрет учителя нашего чудного Левицкого: Алексея Антропова (1764 года), изображающий, как кажется, графиню Румянцеву, кавалерственную даму императрицы Елисаветы. Некрасивая особа эта передана с неподражаемой живостью. Художник абсолютно не пожелал польстить своему оригиналу и получил портрет очень русский по стилю, цинично-грубый, «невъжливый», но передающий личность с полной ясностью и убедительностью. Эта дама едва-ли остроумная графиня Румянцева, разговором которой так восторгался Сегюр; это скорее какая-то достойная современница г-жи Простаковой, вбродячно, немилосердная к своим рабам, но набобная, величественная и беззаветно преданная своей государыне. Этот портрет — цвѣлая страница русской культуры — принесен в дар Музею графом Д. И. Толстым.

Как первый проблеск кое-какого умения в «исторической» живописи интересна картина Пучинова: «Диоген и Александр Македонский», первая по времени из написанных на звание академика картин, исполненная в 1762 г. т. е. еще до Екатерининской реформы Академического строя.



А. П. АНГРОПОВЪ. Портретъ графини М. А. Румянцевой (?).

Бѣдный Пучиновъ, біографія котораго почти неизвѣстна (родился онъ, вѣроятно, въ 1716 г., умеръ въ 1797 г.), не долго однако пользовался полученнымъ званіемъ, такъ какъ не представилъ другой картины, требовавшейся по новому регламенту, очевидно изъ недовѣрія къ уровню художественнаго пониманія въ Шуваловскій періодъ. — Пучиновъ считался ученикомъ Тьеполо и, дѣйствительно, въ его довольно элегантной композиціи просвѣчиваетъ какое-то отдаленное сходство съ театральнымъ великолѣпіемъ великаго венеціанца. Краски картины Пучинова не лишены благородства въ своей гобеленной безцвѣтности и могутъ оправдать назначеніе Пучинова при Шпалерной Мануфактурѣ.

Къ первому же періоду петербургской Академіи принадлежатъ и перспективная картина Алексія Бѣльскаго (1730—1796 г.), ученика русскаго иконописнаго подрядчика Вишнякова и театральнаго декоратора Джироламо Бонъ. Если Пучиновъ можетъ считаться отдаленнымъ наслѣдникомъ Тьеполо, то и Бѣльскій далекій потомокъ геніальнаго архитектора Фердинанда Бибіены-Галли; но и пропорціи между этими варварами и ихъ великими образцами будутъ одинакова. У образцовъ — у Тьеполо и у Бибіены — геніальность доходить до разнузданной дерзости, мастерство достигаетъ прямо фантастическаго размаха, у нихъ полное распоряженіе всѣми

данными упадочнаго но въ то-же время безмѣрно утонченнаго искусства. У русскихъ эпигоновъ, взамѣнъ всего этого, робость школьничества, плохо понявшихъ свой урокъ, безпомощный плагиатъ отдѣльныхъ формъ, что-то холопское и тупое. И все-же великолѣпіе прототиповъ было такой высокой пробы, что даже жалкая непонятая копія съ этого великолѣпія сохраняетъ извѣстную прелесть. Безтолково нагроможденные арки, колонны, архитравы, купола Бѣльскаго, и даже его сѣро-зеленый колоритъ имѣютъ свой декоративный смыслъ. Вставленное гдѣ-либо въ стѣну (какъ напр. его-же работы въ Царскомъ Селѣ) среди грубоватой роскоши Растрелли, такое панно какъ «Архитектурный видъ» Бѣльскаго въ Музеѣ внесло-бы свою прелесть въ общую гармонію, дало-бы извѣстную ноту, не имѣющую себѣ подобное во всѣхъ декоративныхъ изощреніяхъ нашего времени. Далеко отъ Бибіены до Бѣльскаго, но все-же путь этотъ прямой. Путь-же отъ великихъ мастеровъ прошлаго до безцѣльнаго прозябанія художественно-промышленныхъ школъ нашего времени перерѣзаетъ глубочайшими и непреодолимыми пропастями поверхностнаго эклектизма и академической рутины.

Антонъ Лосенко (1737—1773 г.) первый болѣе или менѣе прославившійся русскій художникъ, печальную судьбу котораго, однако, оплакивали гостившіе у насъ Дидро и



М. И. ПУЧИНОВЪ. Александръ и Діогенъ (1762 г.).

Фальконэ, — былъ человекъ безусловно талантливый, прошедшій хорошую (пожалуй, чрезмѣрно строгую) школу во Франціи, куда онъ былъ посланъ еще при Елизаветѣ въ 1760 г. и вторично въ 1763 г. Это доказываетъ имѣющійся въ Музеѣ этюдъ лежащаго мужчины къ задуманной Лосенки картинѣ «Убійство Авеля» (1768 г.). Не смотря на извѣстную манерность позы, картина эта поражаетъ своимъ мастерствомъ. Отличный рисунокъ, очень совершенная лѣпка и умѣлое распоряженіе свѣтотѣнью, доказываютъ, что Лосенко не даромъ учился у лучшаго учителя своего времени, у мастера, воспитавшаго строгаго Луи Давида — у Ж. Вьена. Что въ Лосенкѣ кромѣ выучки крылся и настоящий талантъ, доказываютъ тѣ успѣхи, которые онъ сдѣлалъ послѣ написанія картины «Чудесный уловъ рыбы» 1762 г. (тоже въ Музеѣ), отличающагося еще всѣми недостатками Пучинова и И. Бѣльскаго.

Къ сожалѣнію, Музей обладаетъ лишь двумя этими картинами и до сихъ поръ не пополнился другими произведеніями перваго выдающагося художника Екатерининскаго времени, оставшимися почему-то укрѣпять не только музей, но

и канцелярію, и залъ совѣта Академіи Художествъ. Тамъ до сихъ поръ виситъ его этюдъ «Каинъ», къ той-же задуманной, но неисполненной картинѣ, тамъ-же его строгій и мастерской портретъ Сумарокова, и тамъ-же, наконецъ и менѣе удачныя его композиціи: «Жертвоприношеніе Авраама», «Прощаніе Гектора и Андромахи» и «Владиміръ и Рогнѣда». Последняя картина очень характерна для своего времени. Она является знаменательнымъ памятникомъ, отражающимъ тѣ теченія въ нашей культурѣ, которыя уже привели Сумарокова къ созданію его трагедій изъ русской исторіи. Однако и эти первые проблески пресловутаго «національнаго самосознанія», были отмѣчены той фальшью и тѣмъ полнѣйшимъ непониманіемъ Россіи, которыя почти до нашего времени не покидали всѣ попытки связать разорванную цѣпь съ древнимъ прошлымъ. «Владиміръ и Рогнѣда» Лосенки достойный предшественникъ «Покоренія Казани» Угрюмова, «Осады Пскова» Брюллова, «Софьи Витовтовны» Чистякова, всѣхъ картинъ Худякова, Плѣшанова, Новосколыцева, Сѣдова, Лебедева и Перова.



А. И. БѢЛЬСКІЙ. Архитектурный видъ (1789 г.).

Сверстникомъ Лосенки былъ Козловъ (1738—1791 г.). Картина его кисти имѣется также въ Музеѣ »Отреченіе св. Петра«, однако какъ разъ этотъ плагиатъ со всевозможныхъ французскихъ эстамповъ могъ-бы свободно отсутствовать въ хранилищѣ русскаго искусства. Козловъ вообще едва ли заслуживаетъ художественнаго обсужденія. Его вѣрѣ съ аллегорическимъ сюжетомъ въ Эрмитажѣ, его рисунки — очень вялыя и безпомощныя композиціи безъ тѣни таланта. Вѣроятно, малую одаренность Козлова сознавали и его современники, такъ какъ Козловъ не былъ посланъ на казенный счетъ за границу. Это однако-же не помѣшало ему добиться званія адъюнкта-ректора, а съ 1779 г. вступить въ должность директора Шпалерной Мануфактуры.

Пожалуй, наиболѣе талантливымъ изъ всѣхъ первыхъ нашихъ живописцевъ былъ Петръ Ивановичъ Соколовъ (1753—1791 г.), крѣпостной княгини Голицыной, ученикъ Левицкаго, Баттони и Натуара (послѣднихъ двухъ во время своего пребыванія въ Римѣ). Рисунокъ двухъ сохранившихся его картинъ (имѣющейся въ Музеѣ картины »Меркурій и Аргусъ« и оставшейся почему-то въ Академіи картины »Дедалъ и Икаръ«) несравненно болѣе осмысленъ, нежели рисунокъ Лосенки, композиція не лишена пріятной округлости, типы дѣйствующихъ лицъ, правда, не поднимаются надъ уровнемъ академизма того времени, но вполнѣ разумно выбраны и удовлетворительно исполнены. Вообще эти картины, если и не живые, то все же вполнѣ культурные памятники, стоящіе на высотѣ общеевропейскаго шаблона Менгсовскаго періода.

Однако Соколовъ былъ, вѣроятно, въ душѣ недожиганно одареннымъ человѣкомъ. Его прелестный портретъ графа Н. П. Панина въ охотничьемъ костюмѣ (собственность кн. С. Б.

Шербаковой), а также довольно горячій колоритъ его картинъ доказываютъ это. Вѣроятно, и его стубила безтолковщина, царившая въ нашемъ официальномъ меценатствѣ даже въ просвѣщенный вѣкъ Екатерины. Люди бездарные, но почему-либо имѣвшіе »руку« при дворѣ, получали заказы и были всячески облагодѣтельствованы. Люди талантливыя (и среди нихъ были такіе имена, какъ П. Соколовъ, Дрожжінъ, Шибановъ и даже Левицкій) оставались въ тѣни, отгѣсняемые чаще всего пріѣзжими иностранцами, находившими въ силу своего европейскаго имени или какихъ либо »домашнихъ« покровительствъ, доступъ до всего. Любопытно отмѣтить, что ни одинъ изъ выдающихся русскихъ живописцевъ времени Екатерины не получалъ ни одного серьезнаго порученія при обильномъ украшеніи безъ числа воздвигавшихся царскихъ резиденцій. Лишь Дрожжину досталось дѣлать нѣсколько работъ для церквей и то это были исключительно копии съ понравившихся императрицѣ картинъ. Другіе всѣ были обречены на безцѣльную службу въ Академіи, гдѣ ихъ въ конецъ губило пьянство и заѣдающее бездѣлье.



Этотъ бессмысленный недостатокъ пожелалъ исправить императоръ Павелъ, стремившійся всюду устранить недочеты предшествовавшаго царствованія. Въ немъ русскіе мастера Боровиковскій и Шукінъ нашли самую ревностную поддержку, онъ-же поручилъ впервые русскому художнику украшеніе своего дворца монументальной исторической живописью. Выборъ его палъ на самаго виднаго изъ всѣхъ молодыхъ



П. И. СОКОЛОВЪ. Меркурій и Аргусъ (1776 г.).

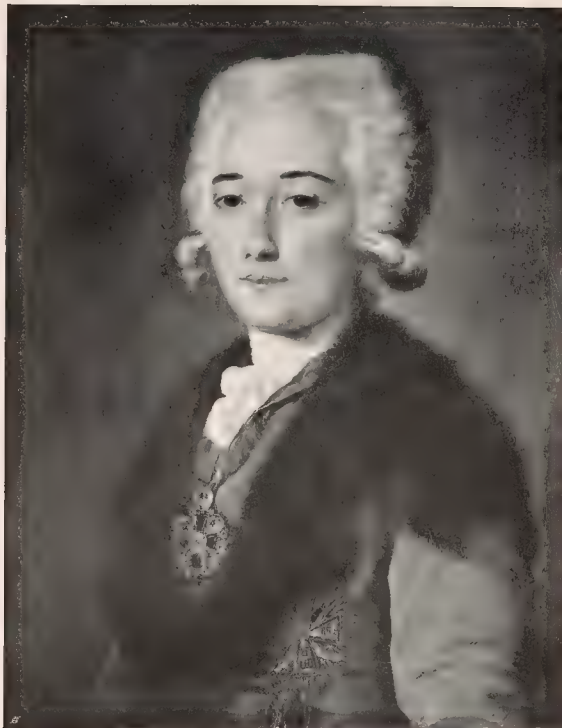
художниковъ своего времени — на возвратившагося въ 1790 г. изъ чужихъ краевъ Григорія Угрюмова и можно сказать, что выборъ былъ сдѣланъ совершенно основательно. Картина Угрюмова 1794 г. «Испытаніе силы Яна Усмаря» (оставшаяся опять-таки въ Академіи) поражаетъ энергіей своей композиціи, красивымъ расположеніемъ массъ, и даже колоритъ, очень почерпнувшій отъ времени, былъ вѣроятно въ свое время не лишнею силы и красоты. Къ сожалѣнію, Угрюмовъ при исполненіи царскаго заказа не остался на этой высотѣ. Двѣ его громадныя картины (самыя большія въ русской живописи XVIII вѣка) «Покореніе Казани» и «Вѣнчаніе на царство Михаила Феодоровича» (обѣ въ Музеѣ) очень слабо нарисованы и еще хуже написаны. Главный недостатокъ ихъ, разумѣется, не въ историческихъ неточностяхъ, ибо въ этомъ



отношеніи ни одна картина XVIII в. не выдержала бы самой снисходительной критики — стоитъ только вспомнить безпечныя вольности Тьеполо, Ванъ-Лоо, Куапеля, Буше или же археологическіе промахи Давида, Анж. Кауфманъ и другихъ. Главный недостатокъ этихъ, прославленныхъ некогда картинъ — въ полномъ отсутствіи какой либо художественной красоты. Композиція ихъ самая безпомощная и вялая, краски безцвѣтны и абсолютно не декоративны, живопись робкая и неумѣлая. Картины эти несомнѣнно любопытный этапъ русской живописи, однако этапъ къ счастью пройденный и забытый.

Остальные всѣ мастера перваго періода нашей Академіи, какъ-то Мошковъ, Акимовъ, Родчевъ, Черновъ, Долговъ, Яненко и Тупылевъ — отсутствуютъ въ Музеѣ.





М. ШИБАНОВЪ. Грлфъ А. М. Дмитріевъ-Мамоновъ (1787 г.)

Однако, если мы имѣемъ чѣмъ похвастать въ XVIII вѣкѣ, то это, разумѣется, не всѣмъ этимъ рядомъ безличныхъ подражателей и взрослыхъ «школьниковъ». Не смотря на малую культурность общества, обнаруживавшуюся на каждомъ шагѣ подъ блестящимъ покровомъ западной роскоши, несмотря на индифферентное отношеніе самой императрицы къ русскому художеству, не смотря на наше недавнее поступленіе въ ученіе къ западному искусству — русская живопись XVIII в. уже можетъ насчитать рядъ художниковъ, лишь по недоразумѣнію до сихъ поръ не сдѣлавшихся всемірными знаменитостями. Явленіе это болѣе чѣмъ странное, указываетъ на огромныя скрытыя въ народѣ силы. И вотъ что цѣнно. Таланты эти проявились какъ разъ въ той сферѣ искусства, которая не находилась подъ попочетительнымъ гнетомъ Академіи, сковывавшей своими теоріями личности тѣхъ художниковъ, которые искали себѣ выраженія въ такъ называемой «исторической» живописи. Всѣ наши «славы» XVIII в. — портретисты, люди, быть можетъ, менѣе образованные въ смыслѣ эстетики своего времени, но зато болѣе свободные и непосредственные, нежели собратья ихъ, избравшіе себѣ «высокій родъ» живописи.

Откуда могъ взяться такой расцвѣтъ русской портретистики?



Намъ думается, что причинъ его появленія нѣсколько. Съ одной стороны несомнѣнно, что какъ разъ въ этой сферѣ школьная сторона была поставлена лучше, чѣмъ въ другихъ сферахъ — русскіе юноши могли видѣть первоклассные образцы у себя на родинѣ въ работахъ такихъ мастеровъ, какъ Токе, Торелли, Ротари, Лагренэ, Рослентъ, Лампи и многихъ другихъ подолгу у насъ гостившихъ художниковъ. Съ другой стороны портретная живопись являлась настоятельнымъ потребностью того тщеславнаго и роскошнаго времени, только и мечтавшаго о «вѣчной славѣ» въ потомствѣ. Наконецъ портретистика, повторяемъ, оставалась вполне свободной отъ навязчивыхъ теорій области. Здѣсь теорію замѣняла сама жизнь: люди и ихъ вкусы, которыхъ не чуждались сами эти художники, достаточно скромные и простые, чтобы не витать вѣчно въ бездушныхъ олимпкахъ академіи.

Рядъ нашихъ великолѣпныхъ портретистовъ, въ произведеніяхъ которыхъ русская живопись сразу очутилась на одномъ уровнѣ съ первоклассными школами запада — съ французской и съ англійской, рядъ этотъ начинается Федоръ Степановичъ Рокотовъ. Рокотовъ былъ дворяниномъ — явленіе для художественнаго міра XVIII в. довольно рѣдкое, и быть можетъ это обстоятельство придвинуло его ближе къ высшему кругу, позволило ему проникнуться изысканностью нашего



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ (?). Императоръ Павелъ I.

тогдашняго барства. Ученикъ [графа Ротари, онъ сначала довольно близко подражаетъ своему учителю, но затѣмъ совершенно освобождается отъ его вліянія и создаетъ себѣ совершенно особую манеру живописи, отличающуюся необычайной простотой и, въ то-же время, тонкостью и мягкостью.

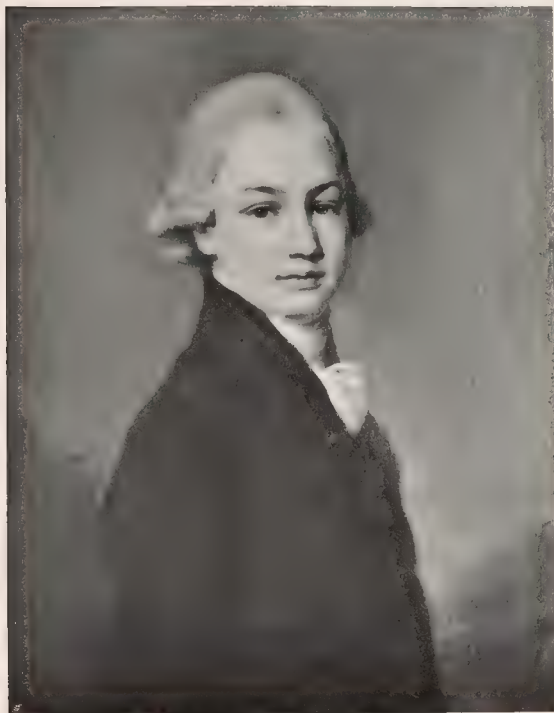
Екатерина сначала благоволила Рокотову. Ея портретъ онъ написалъ, какъ кажется, съ натуры дважды: въ 1762 и 1764 г. Первый изъ нихъ — необычайный шедевръ — оставленъ комиссіей, составлявшей коллекцію Музея, въ музеѣ Академіи Художествъ; второй, менѣе удачный (особенно по краскамъ) — хранится въ Гатчинскомъ дворцѣ, гдѣ его рѣдко кто видитъ. Въ Музеѣ Александра III имѣется лишь одинъ портретъ Рокотова, изображающій графиню Санти, приобретенный въ недавнее время (черезъ посредство неутомимаго изслѣдователя русской живописи — С. П. Дягилева), но этотъ одинъ портретъ стоитъ цѣлаго собранія, это вообще, пожалуй, лучший русскій портретъ XVIII вѣка.

Въ другихъ своихъ вещахъ Рокотовъ бываетъ обыкновенно сухъ и холоденъ. Онъ съ мастерствомъ рисуетъ лицо, съ красивой легкостью трактуетъ одежды, но не заботится при этомъ о краскѣ, не вкладываетъ въ изображеніе ту чарующую поэзію, которая въ сущности и является единственной истинной прелестью портретовъ незнакомыхъ намъ лицъ. Большинство портретовъ Рокотова мастерски исполнено, но они слишкомъ индифферентны, чуть-чуть ремесленны. Это

нѣчто въ родѣ фотографій того времени. Рокотовъ однообразно вкомпановываетъ лицо въ раму, ставитъ его въ однообразный поворотъ, подбираетъ однообразно изысканное сочетаніе тоновъ. Портреты Рокотова можно безъ ошибки отличить сразу среди тысячъ не столько вслѣдствіе ихъ яркихъ достоинствъ, сколько именно вслѣдствіе присущаго имъ шаблона.

И вотъ среди этого безконечнаго ряда ремесленныхъ «фотографій», Рокотовъ даритъ насъ такими шедеврами, рядомъ къ которымъ и самые живые «Левитскіе», и самые великолѣпные «Боровиковскіе» кажутся блеклыми и безразличными. Къ нимъ принадлежитъ блестящій портретъ Екатерины II въ Академіи, ея же портретъ въ Романовской галлерей (любимый портретъ императрицы, съ котораго она велѣла дѣлать всѣ официальные повторенія), скромный, но чудный по живописи, по своей благородной гаммѣ красокъ портретъ графа И. Г. Орлова (въ иллініи «Отрада» гр. Орлова-Давыдова) и, наконецъ, самый лучший изъ всѣхъ — гениальный портретъ графини Санти въ Музеѣ Александра III.

Что можетъ быть проще этого портрета? овалъ довольно тѣсно облегающій голову молодой, но не особенно красивой, дамы съ высокой прической; темный фонъ; скромныя краски. И между тѣмъ нельзя оторваться отъ этого произведенія. Одна живопись, какъ прекрасна! Скромная, безъ всякихъ «пріемовъ» и ухищреній, она сведена къ самому необходимому. Но это самое необходимое подобрано съ такимъ художе-



Д. Г. ЛЕВИЦКИЙ. Графъ Семѣнъ.

ственнымъ вкусомъ, съ такой изощренной простотой, съ такой милой искренностью, что остается только изумляться. Изъ всѣхъ современниковъ Рокотова лишь у Генсборо мы можемъ найти такую же истинно аристократическую живопись, такую интимную элегантность, такую утонченную культурность. Какъ красиво выѣвлено лицо, какая удачная, придающая особенную жизнь, «неряшливость» замѣчается въ очертаніяхъ глазъ, носа; какъ просто написаны волосы, какъ Рокотовъ съумѣлъ незамѣтно перейти отъ главнаго къ второстепенному, отъ лица къ плечамъ и въ трактовкѣ платья измѣнить манеру, сдѣлать ее болѣе бойкой и бодрой, болѣе свободной и легкой. А что за краски! Какой тонъ тѣла, какой мягкій тонъ слегка пропудренныхъ русыхъ волосъ, какая чудная комбинація розоватыхъ, зеленыхъ и желтыхъ красокъ. Мѣстами умѣстно выступаетъ штриховка, затушевывающая слишкомъ рѣзкіе контрасты, мѣстами краски положены жидко, мѣстами плотно, но всюду увѣренно и опять таки просто; безъ малѣйшаго, казалось бы, усилія, безъ всякаго излишняго «старанія». — Букетъ полевыхъ цвѣтовъ, изъ тѣхъ, которые растутъ въблизи воды, — букетъ этотъ на юномъ, не вполне сформированномъ, бюстѣ дамы — цѣлая поэма. Онъ стоитъ всѣхъ ожерелій, которыя такъ любилъ воспроизводить Боровиковскій. Онъ какъ-бы свидѣтельствуетъ о чувствительной душѣ изображенной особы, объ ея симпа-

тіяхъ къ простой жизни въ природѣ. Вѣроятно, графиня была дама сдержанная, молчаливая, любившая уединенныя мечтанія въ сентиментальныхъ бесѣдахъ, одинокія прогулки по дорожкамъ англійскихъ парковъ. Шумъ и блескъ двора не могли прельщать ее. Рокотовъ повидимому, какъ истинный художникъ, увлекался всей чарующей личностью своей модели и подчеркнул ту ноту стыдливой скромности и нѣсколько строгой тишины, которая несомнѣнно составляла главную прелесть оригинала.

Рядомъ съ Рокотовымъ Музей Александра III можетъ поставить лишь одинъ портретъ — это портретъ графа Дмитріева Мамонова, писанный Шибаковымъ.

Уже Рокотовъ, за недостаткомъ біографическихъ свѣдѣній, является полутаинственной личностью. Совершенной загадкой представляется Шибановъ, не смотря на всѣ упорныя старанія С. П. Дягилева приподнять завѣсу этой тайны. Всѣ его изслѣдованія привели только къ курьезному открытію, что было два Шебанова, причемъ объ одномъ имѣется много свѣдѣній, но не сохранилось ни единого произведенія этого мастера, отъ другого-же — сохранилось нѣсколько портретовъ, но зато почти ничего не извѣстно объ его жизни! Что страннѣе всего, такъ это то, что второй Шебановъ (вѣрнѣе Шибановъ) написалъ лишь два портрета превосходнаго достоинства — это разбираемый нами портретъ красавица-фаворита Екатерины II



Д. Л. БОРОВИКОВСКИЙ. Муртаза Кули-ханъ (1796 г.).

и портретъ самой императрицы, писанный имъ съ натуры въ Кіевѣ, во время путешествія Екатерины на югъ въ 1787 г. (находится въ Каменноостровскомъ Дворцѣ). Остальные болѣе или менѣе достовѣрные портреты Шибанова — скорѣе плохи и во всякомъ случаѣ ничѣмъ особеннымъ не отличаются. Изъ обстоятельствъ его жизни извѣстно лишь то, что Шибановъ былъ крѣпостнымъ Потемкина-Таврическаго. Вѣроятно, полневольное состояніе и загубило этотъ недюжинный талантъ. Очень странно, что Екатерина, имѣвшая лично случай удостовѣриться въ необыкновенномъ дарованіи этого русскаго художника, заставлявшая своего лейбъ-миниатюриста Жаркова безъ конца повторять копии со своего кіевскаго портрета, разсылавшая эти копии по всему міру и хваставшаяся тѣмъ, что въ Россіи имѣются такіе первоклассные художники, сама ничего не предприняла, чтобы поддержать Шибанова и спасти его изъ тяжелой кабалы. Даже имя Шибанова нигдѣ не встрѣчается въ ея письмахъ, столь изобилующихъ свѣдѣніями о придворной художественной жизни ея времени. Не поставъ граверъ Уокеръ имени художника подъ гравированнымъ портретомъ Дмитріева Мамонова — мы бы и не знали, что онъ писанъ этимъ замѣчательнымъ русскимъ мастеромъ.

Портретъ Дмитріева Мамонова такъ-же какъ и портретъ графини Санти болѣе всего изъ западныхъ мастеровъ напоминаетъ — Генсборо. Та-же простота средствъ, та-же изумительная тонкость достигнутого эффекта. Удивительно съ какимъ тактомъ Шибановъ указалъ на что-то калмыцкое,

что было въ чертахъ лица временщика и тѣмъ самымъ только подчеркнул пикантную, нѣсколько женственную, красоту «юнаго друга» императрицы. Въ хитрыхъ, очень увѣренно глядящихъ глазахъ Мамонова, въ его тѣсно сложенныхъ губахъ, у которыхъ скользить еле замѣтная, но безспорно веселая и остроумная усмѣшка, въ тонкомъ изящномъ носѣ, въ красивой простой нудренной прическѣ — цѣлый міръ, безвозвратно погибшій. Читая письма Екатерины къ Гримму или дневникъ Храповицкаго, образъ Мамонова, оставленный Шибановымъ, не покидаетъ насъ. Въ каждомъ словѣ увлекавшейся монархини, въ ея плохо скрытой досадѣ на его измѣну, въ намекахъ Храповицкаго на дружное сотрудничество Мамонова въ литературныхъ работахъ императрицы — всюду выступаетъ образъ этого тонкаго шеголя, этого остроумнаго эпиграммиста, этого хитраго, но женственно коварнаго и безпомощно слабаго прелестника. Шибановъ однимъ этимъ портретомъ доказалъ, что онъ былъ-бы лучшимъ изобразителемъ двора Сѣверной Семирамиды. Невниманіе общества, вполне объяснимое его поверхностнымъ образованіемъ, не дали Шибанову выступить въ полномъ блескѣ своего таланта.





И. С. МИРОПОЛЬСКИЙ
Великий Князь Константин Павлович (1786 г.).

Однако пора обратиться к двум центральным русским художникам времени Екатерины II и Павла I: Левицкому и Боровиковскому. Произведения этих двух (очень непохожих друг на друга) мастеров быть может менее интимны, нежели разобранные только что портреты Рокотова и Шибанова, но бесспорно, что в чисто живописном отношении, в смысле виртуозности и умения они оставляют далеко позади себя всех лучших русских художников своего времени и занимают даже во всем европейском искусстве перворазрядные места.

В свою очередь из этих двух художников Левицкий более интимен, более сдержан, серьезен, вдумчив; Боровиковский же весь ушел в виртуозничанье и отличается уже теми чертами упадка, которые можно проследить во всей живописи конца XVIII и начала XIX века. Эту разницу можно объяснить разницей в годах.

Левицкий родился в первой половине XVIII века и попал в Петербург в то время, когда здесь работали такие тонкие мастера, как Токé, Ротари, Лагренз, Торелли — все люди связанные еще школой с великой эпохой портретистики. У Ротари Левицкий мог заимствовать строгий до педантизма, до сухости рисунок, у Торелли шелковую нежность живописи поздних венецианцев и болонцев, у Лагренз и Токé сжатое энергичное мастерство, теплый колорит французской школы. Всеми этими достоинствами и отличаются произведения Левицкого первого периода (до 1780-х годов). Строгость же рисунка и нежность живописи он сохранил до последних годов своей деятельности, после того даже, что он, под влиянием моды, заразился общим старанием придавать своим картинам несколько ложенный и холодный в тонах оттенок.

Наоборот, Боровиковский явился в Петербург (и только с этого времени, как кажется, он и является настоящим художником) тогда, когда здесь указанная мода была в полной силе. Правда он успел еще кое что позаимствовать у Левицкого и внести в свою манеру ту мягкость и сочность,

которая впоследствии были забыты европейской живописью однако в подборе красок Боровиковского выражается новый дух времени: что-то чопорное и холодное.

В самом же отношении к делу сказались два темперамента этих художников. В произведениях Левицкого чувствуется внимательный и наблюдательный человек, очень по своему остроумный; в портретах Боровиковского всюду сквозит поверхностность его натуры, что-то шаблонное, легкомысленное. Характерно, что Левицкий с годами, все более и более пренебрегая блеском колорита, становился все острее и острее в характеристиках; наоборот Боровиковский раз навсегда усвоил себе один прием, как передавать действительность и при этой передаче наиболее отличался в отделе всевозможных блестящих деталей.

К сожалению, Музей Александра III не дает настоящего представления, ни о том, ни о другом мастере. Начать с того, что из не особенно многочисленных произведений Левицкого целых четыре — считаются историком его С. П. Дягилевым не вполне достоверными. Это: портрет Екатерины II поступивший в Музей из Государственного Банка, портрет Екатерины II в меховой шапке, портрет Павла I и портрет г-жи Дивовой (из собрания князя Лобанова-Ростовского)*.

Положим из этих четырех лишь последний абсолютно не может быть приписан Левицкому, а должен быть возвращен его настоящему автору — г-же Виже-Лебрён, три же других по нашему разумению посяют на себя все отличительные черты манеры Левицкого; однако уже тот факт, что и эти портреты не вполне достоверны, лишает их настоящего «музейного» значения. К тому же, как эти портреты, так и все остальные портреты Левицкого в Музее принадлежат ко второй половине его деятельности и являются указаниями выше черты его второй манеры т. е. известную ложенность техники и холодность колорита.

Таким образом от картин Левицкого в Музее получается очень одностороннее представление о величайшем русском портретисте. В самом начале существования Музея было предложено перенести сюда знаменитые произведения мастера, сохраняющиеся в Большом Петергофском Дворце и изображающие воспитанников Смольного Института. Эти большие портреты бесспорно шедевры Левицкого и принадлежат как раз ко времени расцвета его чисто живописного мастерства. Место им, разумеется, в нашем национальном Музее, где они явились бы главнейшими и славнейшими достопримечательностями. К сожалению, однако, проект этого перенесения не был исполнен, не смотря на то, что уже были сделаны очень точные копии, предназначавшиеся для замены оригиналов в Петергофе. Такую же неудачу потерпел другой проект — перенести в Музей некоторые произведения из зала Совета Академии Художеств, среди которых имеется безусловно лучший по технике и колориту портрет Левицкого, изображающий архитектора Кокоринова. Академический ареопаг воспротивился этому проекту и портреты остались висеть в полутемной и недоступной для публики комнате Совета, изуродованные ужасными надписями, сделанными прямо по самой живописи.

Еще печальнее обстояло дело с Боровиковским**. В Музее Александра III нет ни одной картины мастера, дей-

* Два других портрета Екатерины II в Музее, снабженные фамилией Левицкого, ж. и с. с. 180-х годов, так как в них видна та же манера, что и в портрете, который мы считаем.

** Писано до пополнения картинных в Портретной выставке 1905 г.



Ж. Б. ЛАМПИ. Графъ В. А. Зубовъ (1796 г.).

ствительно достойной его славы. Восполнить этотъ пробѣлъ было бы, впрочемъ, трудно, такъ какъ въ распоряженіи казны имѣется лишь нѣсколько портретовъ Боровиковскаго, изъ которыхъ за исключеніемъ портрета Павла I въ Романовской галлерей и портрета князя Куракина въ капитулѣ орденовъ, къ сожалѣнію, ни одинъ опять таки не принадлежитъ къ первокласснымъ произведеніямъ мастера. Лучшіе портреты Боровиковскаго покажѣть еще въ частныхъ рукахъ. Къ нимъ относятся портреты князя А. Б. Куракина во весь ростъ, княжонъ Куракиныхъ, групповый портретъ графини Безбородко съ дочерьми и многіе другіе.

Изъ произведеній Левицкаго первое мѣсто въ Музей занимаетъ, поступившій сюда изъ Эрмитажа портретъ дамы среднихъ лѣтъ, отдаленно напоминающей императрицу Екатерину (купленъ былъ у г. Темпинскаго въ 1885 г. за 500 р.) и портретъ молодого графа Санти, недавно прибрѣтенный въ Музей отъ г. Миклашевскаго.

Первый изъ этихъ портретовъ, судя по покрою платья принадлежитъ въ концѣ 80-хъ годовъ XVIII вѣка, слѣдовательно къ тому періоду дѣятельности Левицкаго, когда онъ уже рѣшительно перешелъ къ модному бѣлесоватому тону и

къ гладкой холодной техникѣ. Однако какъ разъ этотъ портретъ отличается отъ своихъ «сверстниковъ» болѣе смѣлой и виртуозной трактовкой, а также большей заботливостью въ достиженіи пріятнаго колористическаго эффекта. Подборъ желтоватыхъ, бѣлыхъ, и тускло лиловыхъ тоновъ въ этомъ портретѣ безподобенъ.

Другой портретъ Левицкаго, изображающій бойкаго, быстроглазаго и веселаго подростка-графа Санти принадлежитъ, судя по костюму и по формѣ прически также къ концу 80-хъ или даже къ началу 90-хъ годовъ XVIII вѣка. — И этотъ портретъ, по всему своему облику очень характерный для второй манеры мастера, хотя и уступаетъ удивительнымъ, совершенно «ванъ-Дейковскимъ» по тону Петергофскимъ «Смольнянкамъ» и другимъ произведеніямъ Левицкаго, исполненнымъ имъ въ 1770-хъ годахъ, однако, все же очень пріятенъ въ тонѣ и написанъ довольно «жирной» и сочной кистью. Красиво подобраны краски вечерняго пейзажа въ фонѣ къ свѣтлымъ тонамъ лица и къ темно-синему сукну фрака. Очень типично для мастера слѣданы здѣсь глаза: та совершенно своеобразная острота взора, которую умѣлъ придавать изображеннымъ лицамъ Левицкій. Этой остротѣ взгляда



Граф П. РОТАРИ. Портрет неизвестной.

обыкновенно соответствует, скользкая, чуть ироническая усмешка губ, в которой Левицкий, как кажется вкладывал свой собственный, сохранившийся в памяти потомства его брата, юмор.

Из остальных портретов Левицкого — наиболее значителен портрет безвременно погибшего друга Екатерины: знаменитого «Сашки» Ланского. По этому портрету можно судить о великодушном умении мастера в выпысывании орденных, бриллиантовых и тканей. Мастерство, с которым написана, например, кисть шарфа опоясывающего талию шеголеватаго генерал-поручика, — прямо фантастично. К сожалению далеко не такой же восторг вызывать все остальное и, как раз, более существенное в этой картине. Тон ее неприятен. С трудной, но интересной колористической задачей, заключавшейся в том, чтобы изобразить Ланского в ярко-красном мундире, задачей, так великолепно разрывавшейся Рейнольдсом, Ребёрном и Гопнером, Левицкий так и не справился. Красное сукно мундира убивает картину. Из-за него личико «Сашки», и без того безжизненное, несколько порселиновое, пропадает совершенно и вся картина получает что-то жесткое и скучное. Напрасно Левицкий думал спасти дело разработкой деталей и нейтральными красками фона. Быть может даже эти старания смягчить рвзкость и повляли хуже всего на эффект; во всяком случае «копченая», жирная, густая и темная краска Рейнольдса была бы здесь более на месте.

Среди картин Боровиковского в Музее наиболее славою пользуется портрет брата персидского шаха Фетх-Али-Мустафы-Кули-Хана, приехавшего ко двору Екатерины, не задолго до ее смерти, в 1796 г. Но слава эта не доказывает вкуса создавших ее. Очевидно она всецело основана на действительно образцовой отделке деталей в облачении главной фигуры: пояса, кинжала и разной мелочи, требовавшейся азиатской модой. Однако для портрета этого мало, и хотелось бы найти еще что-либо в этой значительной по размерам картине. Поверхностное исполнение лица, ординарную живопись одежды отнюдь не спасают ни все указанные

подробности, ни претензиозный фон, выдержанный в характерных для Боровиковского «слепых» зеленоватых красках, напоминающих театральные кулисы.

Гораздо большего внимания заслуживает недавно поступивший портрет г-жи Арсеньевой. Эта вещь могла бы даже считаться за один из шедевров мастера, если бы она не была так испорчена реставрацией. В ней Боровиковский более характерен, нежели обыкновенно. Не без юмора передал он задорно кокетливую позу некрасивой, но пикантной дамы, с большим тактом, подчеркнул он чудаческую форму ее модной шляпки, с чрезвычайным вкусом подобрал к тонам первого плана дымчато-серый фон пейзажа. От всей этой картины вбегает такой непосредственностью, таким, мы бы сказали, веселием, каких не найти в других, обыкновенно тяжеловесных и в то же время слащаво-сентиментальных портретах мастера.

Остальные портреты Боровиковского в Музее хороши, но ординарны.* Портрет Трошинского выдержан в довольно бодрой и даже несколько развязной манере — точно Боровиковский старался в ней подойти к произведениям англичан, к какому нибудь Ромней или Ребёрну. Портрет графа Васильева (1800 г.), разрывая ту же задачу «красного пятна», так плохо давшуюся Левицкому, несравненно удачнее. Другие портреты Боровиковского в Музее (княгини Е. П. Багратион, неизвестного и неизвестной, П. А. Кикина, г-жи Неклюдовой, г-жи Безобразовой) отличаются всеми недостатками мастера и лишь немногими его достоинствами. Из многочисленных икон Боровиковского в Музее лишь одна — изображающая святых Василия Великого и Григория Богослова.

По характеру живописи, нужно отнести к XVIII в. славно написанный большой портрет (1807 г.) ургинского хана Юнь-Дунь-Доржи И. П. Александрова (1781—1819), ученика Угрюмова, состоявшего при посольстве графа Ю. Головкина в Китае в 1804—1807, а также прелестный пастельный портрет гр. Н. П. Румянцева, приписываемый его крестному Сазонову. — Находящаяся в Музее-же картина Сазонова: «Нахождение Дмитрия Донского на Куликовом поле», при всей ее академичности, рисует нам этого мастера, как хорошего подражателя старым французам в особенности романтическим картинам Н. Пусена.

Из произведений лучшего ученика Левицкого, Шуккина, по каталогу значатся в Музее две вещи: портрет во весь рост Павла I, поступивший послѣ портретной выставки в Академии Наук в 1902 году из Синода, и овальный портрет великой княгини Марии Феодоровны (приобретенный у С. В. Козлова). Нам однако ни тот, ни другой не представляются достоверными. В них нет ни того мастерства живописи, ни того богатого колорита, которыми отличаются лучшие произведения Шуккина. Надо, впрочем, заметить, что мастер этого был чрезвычайно неровен и способен рядом с превосходными произведениями создавать удивительно ординарные вещи. — В недавнее время приобретен Музеем интересный образчик живописи Миропольского (1786 г.), изображающий великого князя Константина Павловича в детстве. По своему сочетанию грязно-желтых, лиловых и бледных тонов и по своей претензии на мягкую виртуозную живопись этот портрет можно охарактеризовать как «не удавшегося Левицкого», что раз-

* Еще раз обратим внимание на то, что о посланных приобретениях, с которыми Музей на портретной выставке, нам в самом тексте к сожалению не пришлось говорить. Среди этих новых картин Боровиковского особенно хорош портрет гусарского полковника Боровского.

мѣтся, не мѣшаетъ этому подписному портрету Миропольскаго представлять крупный интересъ для исторіи русской живописи.

Большинство портретовъ въ Собраніи кн. Лобанова-Ростовскаго имѣютъ лишь историческій интересъ. Это или повторенія извѣстныхъ типовъ, или куріозныя костюмныя картины или, наконецъ, единственныя изображенія извѣстныхъ историческихъ лицъ. Къ историческимъ же куріозамъ нужно отнести и большую картину В. Истомина, изображающую перенесеніе чудотворной иконы въ Тихвинѣ императоромъ Павломъ, въ сопровожденіи всего его двора.

Чтобы покончить съ XVIII в., составляющимъ въ исторіи русской живописи весьма значительный въ эстетическомъ отношеніи періодъ, намъ остается сказать нѣсколько словъ о портретахъ иностранныхъ художниковъ въ Музѣѣ, а также о пейзажахъ того времени.

Иностранные мастера, жившіе въ Россіи и имѣвшіе вліяніе на русскую живопись представлены очень плохо и случайно: два эффектныхъ, но оффициально - поверхностныхъ, портрета Лампи-старшаго, изображающихъ братьевъ Зубовыхъ, портретъ А. В. Куракина, писанный Лампи-сыномъ, два хорошихъ женскихъ портрета Ротари (одинъ изъ нихъ великой княгини Екатерины Алексѣевны), конный портретъ Екатерины также великой княгиней неизвѣстнаго мастера, портретъ Елизаветы Петровны маленькой дѣвочки въ видѣ Венеры работы Караваки, портретъ г-жи Дивовой, писанный г-жей Вижіе Лебрѣнъ, портретъ А. С.

Протасовой Вуала (1787 г.), конный портретъ Петра I, приписываемый Танауру, — вотъ и все. А между тѣмъ какъ было бы интересно и поучительно сопоставленіе Левицкаго и Боровиковскаго съ произведеніями Рослена, Токе, Грота, Торелли, Анжелики Кауфманъ и др. мастеровъ XVIII вѣка. Лишь тогда можно было бы прослѣдить степень зависимости нашихъ живописцевъ отъ западнаго вліянія и выяснить относительное положеніе иностранныхъ и русскихъ художниковъ.

Пейзажъ и жанръ въ XVIII в., представлены въ Музѣѣ очень бѣдно и односложно. Правда у насъ въ XVIII в. художники этихъ низшихъ, по понятіямъ времени, отраслей живописи, были крайне малочисленны; но именно эти немногіе представляютъ изъ себя очень цѣнное явленіе и отсутствіе ихъ нельзя ничѣмъ объяснить, такъ какъ во дворцахъ, откуда главнымъ образомъ черпались коллекціи Музеевъ, имѣется довольно обильное количество произведеній этихъ любопытныхъ мастеровъ. Менѣе-же всего понятно, почему худшій изъ русскихъ пейзажистовъ XVIII в. О. М. Матвѣевъ, прозванный за свои лизаныя, вымученныя и безвѣстныя картины, «Русскимъ Гакертомъ», удостоился какъ разъ быть представленнымъ въ Музѣѣ

цѣлой дюжиной утомительно скучныхъ и мало похожихъ на правду видовъ римской и неаполитанской кампаніи.

Лучшій мастеръ среди пейзажистовъ Екатерининской эпохи безспорно Федоръ Алексѣевъ (1753—1824). Этотъ художникъ побывалъ на казенный счетъ въ Венеціи, гдѣ онъ почерпнулъ у Моретти и Гаспари хорошія наставленія въ духѣ славной школы Гварди и Белотто. Такимъ полувенеціанцемъ Алексѣевъ и остался. Кое-что, заимствованное имъ у Гюбера Робера, сообщило ему кромѣ того сочность и развязность французской техники, а также особый серебристый оттѣнокъ въ колоритѣ. Однако Алексѣевъ остался все-же только подражателемъ и даже неособенно умѣлымъ подражателемъ. Его перспектива хромаетъ, фигурки грубы, характеристика мѣстности самая общая и схематичная. Лишь изрѣдка поднимался онъ до настоящаго мастерства и тогда создавалъ такія сочныя, красочныя вещи, какъ «Набережная Невы» въ Музѣѣ, безусловно лучшая изъ извѣстныхъ намъ картинъ его. Положимъ, если

взглянуть въ эту пріятную по тону и бодрую по живописи картину — то поражаешь беспомощность рисунка въ деталяхъ и какое-то «завязанье» въ краскѣ, однако по общему своему эффекту это все же настоящій перлъ. — Вторая картина Алексѣева въ Музѣѣ, изображающая Бахчисарай, обладаетъ уже всѣми недостатками мастера. Замѣчательно, что три большія картины, составляющія одну серію съ этой и представляющія безконечно большій интересъ нежели она, были оставлены



А. Н. ВОРОНИХИНЪ. Видъ графа Строганова (1797 г.).

комиссіей Музея, въ Академіи Художествъ, гдѣ онѣ красуются и понынѣ — въ классахъ. Кромѣ того въ «собраніи кн. Лобанова-Ростовскаго» имѣется еще одна незначительная картина Алексѣева, изображающая видъ Московскаго Кремля, считающаяся почему то произведеніемъ слабаго художника Гильфердинга. Въ историческомъ отношеніи этотъ скромный видъ представляется значительный интересъ.

Третій изъ пейзажистовъ XVIII-го вѣка А. Е. Мартыновъ (1768—1826 г.) представленъ двумя очень плохими картинами, изображающими виды Крыма. Но, настоящее понятіе о Мартыновѣ только и можно имѣть по его акварелямъ и литографіямъ, въ которыхъ онъ, при всей своей наивности, очень характеренъ и, подчасъ, даже поэтиченъ. — Не особенно блестяще представленъ и Галактионовъ своей «Гранильною фабрикою» въ Петергофѣ. Надо, впрочемъ, замѣтить, что масляныхъ картинъ этого замѣчательнаго гравера и недурного иллюстратора — вообще очень мало.

Всѣ остальные пейзажисты XVIII вѣка отсутствуютъ. Въ Музѣѣ нѣтъ ни поэтичнаго Семена Щедрина, ни хорошаго гуашиста Захарова, ни Причтинкова, ни М. Иванова, ни Сергѣева.



В. К. ШЕБУЕВЪ. Тайная вечеря (1838 г.).

ни гостивших подолгу въ Россіи иностранцевъ: Делабарта, Ламама и Патерсона.

Въ сторонѣ остается прелестная картина знаменитаго зодчаго времени Екатерины II-ой, Павла и Александра I-го — Воронихина (строителя Казанскаго собора), изображающая нынѣ совершенно искаженную, но когда то очаровательную дачу гр. А. С. Строганова на Аптекарскомъ островѣ, построенную самими Воронихинымъ.

Еще въ XVIII в. на ряду со строгими академическими упражненіями и съ пышной портретной живописью пробивались первые ростки русской бытовой живописи. Отъ нихъ осталось весьма мало, но зато казалось бы, все, что осталось отъ этого «національнаго» творчества, слѣдовало бы собрать и сохранять въ нашемъ Музеѣ отечественной культуры. Однако за исключеніемъ одинокой картины Танкова въ Музеѣ мы ничего не находимъ, что бы намъ рисовало русскій бытъ XVIII вѣка въ



освященіи русскихъ же художниковъ. Типы Ерменьева и баталіи М. Иванова остались въ портфеляхъ Эрмитажа, «Пожаръ» Танкова и «Корова» М. Иванова — въ Академіи Художествъ, другія любопытныя порожденія академическаго «класса домашнихъ упражненій» находятся въ частныхъ рукахъ. Впрочемъ, надо отдать справедливость, что «Ярмарка» Танкова (1779 г.) въ Музеѣ (рядомъ съ большимъ его «Пожаромъ», въ собственности антиквара Смирнова) наиболѣе значительная вещь этой отрасли. Положимъ, этотъ безпомощный агломератъ кургузыхъ фигурокъ, это наполненіе картины наивными подробностями, этотъ вялый колоритъ и жалкая живопись — мало отрадны для глазъ и не свидѣлствуютъ о большой наблюдательности Танкова (его «ярмарку» скорѣе слѣдовало-бы назвать «кормесомъ»), но самый фактъ существованія подобной, довольно сложной картины уже значителенъ и игнорировать его нельзя. Какъ ни какъ, а Танковъ предшественникъ Венеціанова.





В. К. ШЕБУЕВЪ. Подвигъ купца Иголкина (1839 г.).

Въ Петербургской Академіи Художествъ (единственномъ разсадникѣ у насъ искусства) съ самаго ея возникновенія царили классическіе идеалы, не смотря на то, что преподаваніе было поручено такимъ истинно барочнымъ художникамъ, какъ Торелли и Лагренъ. Отчасти тому способствовалъ самый духъ академіи вообще, властвовавшій въ ней болонскія традиции съ ихъ обязательнымъ преклоненіемъ передъ «антикомъ», отчасти, послылки нашихъ пенсіонеровъ за границу, гдѣ уже гремѣли имена Віена, Менгса и Л. Давида, больше же всего общее увлеченіе классической древностью, зародившееся въ срединѣ XVIII в. (раскопки Геркуланума), проникнувшее къ намъ приблизительно къ 1770-мъ годамъ и нашедшее у насъ въ лицѣ Екатерины II убѣжденную ревнительницу. Однако весь этотъ классицизмъ XVIII в. носилъ у насъ (за исключеніемъ архитектуры съ ея удивительно передовыми по времени представителями: Камеанономъ, Гваренги и Старовымъ) тотъ самый характеръ, за который въ Германіи подобныя же явленія были окрещены впоследствии насмѣшливымъ прозвищемъ »Zopf«. Дѣйствительно, подлѣ всѣми стремленіями къ Риму, къ классической строгости, къ абсолютной красотѣ въ произведеніяхъ Акимова, Угрюмова, П. И. Соколова, Мошкова и др. сквозить непреодолимое увлеченіе пышной и театральной роскошью вѣка париковъ и косичекъ. Надо впрочемъ, вспомнить, что и въ Менгсѣ, въ этомъ любимомъ художникѣ Екатерины, было много еще жеманности и трагизма совершенно въ характерѣ своего времени.

Однако въ 1780-хъ годахъ Давидъ далъ во Франціи новую формулу классицизма: жесткую, холодную, но дѣйствительно, непосредственно заимствованную у античныхъ барельефовъ. Нѣкоторое время эта новая формула не могла привиться у насъ. Но, тогда и мы не особенно отставали. Всего 15, 20 лѣтъ

послѣ славныхъ успѣховъ Давида, появились и наши Давиды — цѣлая плеяда художниковъ, отличавшаяся отъ предшествующаго поколѣнія болѣе сознательнымъ отношеніемъ къ дѣлу и болѣе строгой школой и выправкой, которыми они главнымъ образомъ были обязаны Угрюмову. — Эти корифеи русскаго классицизма (безконечно болѣе робкаго и слабаго, нежели современный ему французскій классицизмъ), представлены въ Музеѣ, каждый, очень характерными произведеніями.

Когда то періодъ этотъ считался расцвѣтомъ »русской школы«, однако это мнѣніе держалось лишь въ то время, когда подлѣ художественной школой разумѣлось вполнѣ космополитическое исканіе »абсолютной красоты«, и вопросъ о національномъ характерѣ при этомъ исканіи вообще не подымался. Великолѣпіе русской школы усматривалось не въ томъ, что она вносила въ общее стремленіе къ красотѣ свою особенную ноту, а въ томъ именно, что она была строже всѣхъ другихъ школъ, т. е. по теперешнимъ понятіямъ — безличнѣе. Однако и съ этой точки зрѣнія прежніе цѣнители ошибались въ своемъ восхваленіи русской школы. Не смотря на всѣ старанія быть абсолютно-прекрасными, выправить свой рисунокъ по античнымъ образцамъ, облагородить свой колоритъ на изученіи Пуссена, уйти какъ можно дальше отъ повседневной прозы жизни, русскія картины того времени носятъ слишкомъ явные слѣды своего происхожденія. Любопытно, что чѣмъ національнѣе были сюжеты, тѣмъ менѣе въ немъ оставалось русскаго элемента, и напротивъ того, чѣмъ »идеальнѣе«ъ былъ онъ, чѣмъ »абстрактнѣе«, тѣмъ болѣе въ трактовкѣ его просвѣчивала русская доморожденность.

Тѣмъ не менѣе мы не можемъ вполнѣ отрицательно отнестись къ этому движенію. Отрицательное отношеніе къ



А. Е. ЕГОРОВЪ. Истязаніе Спасителя (1814 г.).

нему должно прямо из уваженія къ почтеннымъ усилиямъ этихъ прилежныхъ мастеровъ замѣниться известнымъ сочувствіемъ. Особенно это необходимо именно въ настоящую минуту, когда въ воздухѣ художественнаго міра чувствуется уже приближеніе протеста противъ анархіи. Эпоха индивидуализма отживавъ и быть можетъ недалеко то время, когда наступитъ обновленное и видоизмѣненное, но въ корнѣ вѣчное исканіе абсолютной красоты. Тогда и нашъ Егоровъ и Шебуевъ покажутся намъ менѣе скучными, мы снова научимся сквозь ихъ доморощенность и наивность, видѣть кое какіе результаты достигнутые ими въ этихъ поискахъ абсолюта. Мы съумѣемъ оцѣнить мастерство, съ которымъ Шебуевъ врисовывалъ свою композицію, съ какимъ Егоровъ гармонировалъ линіи, а также ту непоколебимую твердость, съ которой Андрей Ивановъ «лѣпилъ» свои фигуры.

Изъ нѣсколькихъ произведеній Шебуева (1777—1855 г.), имѣющихся въ Музее, наиболѣе характерной для его стремленій и наиболѣе выгодной для оцѣнки его таланта — является небольшая картина, изображающая полу-идиллическій, полу-религиозный сюжетъ: Отрока Іоанна Крестителя, пьющаго въ пустынѣ изъ ручья*. Фигура юнаго святого отлично врисована

* Дурное состояніе этой картины лишаетъ насъ возможности дать фотографическій снимокъ ея.

въ круглую раму, что свидѣлствуетъ, вопреки всѣмъ промахамъ, сдѣланнымъ Шебуевымъ въ плафонахъ Академіи и Царскосельской церкви, объ его недюжинномъ декоративномъ талантѣ. Въ то же время нельзя не оцѣнить хорошій рисунокъ юнаго тѣла святого, чисто Пусеновскій въ своей простотѣ, пейзажъ и, не смотря на потемнѣвшія краски, благородный колоритъ этой картины, вообще сильно напоминающей произведенія главы французской живописи.

По композиціи не уступаетъ «Св. Іоанну» и большая картина Шебуева, предназначенная для Тифлискаго собора: «Тайная вечеря». И здѣсь очень замѣтно упорное изученіе Пусена. Но Шебуевъ остался все-же въ этомъ произведеніи довольно самостоятельнымъ. Очень красиво придуманъ имъ фонъ съ видомъ на дворецъ, тускло освѣщенный луной, а также все расположеніе, возлежащихъ вокругъ Спасителя, фигуръ. Но на этомъ и кончаются достоинства картины. Колоритъ ея рѣзокъ и непріятенъ, а въ фигурахъ и, въ особенности, въ головахъ какъ разъ много той доморощенности, на которую мы указывали. Это не апостолы, не пламенные ученики Христа, а простые академическіе натурщики, очень безпомощно разыгрывающіе жестами à la Vinci свои роли.

«Подвигъ купца Иголкина» Шебуева картина чрезвычайно характерная для націоналистскихъ тенденцій времени Полевого

и Кукольника. Надо, впрочем, заметить, что в «Иголкин» сравнительно мало условного и почти ничего нет классического. В темной заре, на фоне которой красиво выделяются штучки шведских солдат и странный профильный силуэт офицера с поднятой рукой, можно было бы даже отметить известный проблеск романтизма (картина окончена лишь в 1839 г.), если бы такие же эффекты не встречались в картинах Пусена, откуда напуганный «русский Пусень» свою мысль, вероятно, и заимствовал. Довольно смелы в этой картине и другие детали, напр. синие с желтым мундиры шведов, а также стремительность их поз, являющаяся таким контрастом мертвенной и шаблонной фигуре героя, в облик которого Шебуев всего больше вложил «благородного классицизма».

Из остальных вещей Шебуева в Музее лучше других эскизы в форме люнетов к его образу в Казанском соборе: «Взятие Богородицы на небо». Что же касается безвзятых и в то же время слащавых в красках двух других картин его, изображающих «Св. Александра Невского» и «Апостолов Петра и Иоанна, исцеляющих хромого», то они, как не прибавляющая ровно ничего к его характеристике, могли бы смело отсутствовать.

Знаменитое «Истязание Спасителя» Егорова (1776—1851) рисует нам все стремления школы и всю ее неподготовленность. Искание контраста в движениях и в светотени, благородство человеческих фигур, соблюдение прецедентов Винкельмана, простота композиции — здесь все налицо. К сожалению, нет главного с точки зрения самой школы — нет красоты. Егоров, бившийся над этой картиной годы,* нарисовавший к ней картон в натуральную величину (находится в собрании Е. Г. Шварца), так и не справился с задачей. Не говоря о полнейшей безжизненности ее, об ее тусклых красках, о глупо утрированном выражении легионера, о приторной сентиментальности главной фигуры — картина эта и в целом уродлива. Согнутая правая фигура не уравновешивается жеманной позой Христа, тем более, что фигура левого воина удивительно плохо поставлена и прямо «валится». Композиция лишена стройности. Все четыре головы почти на одной высоте — и это слишком отвлекает внимание зрителя в одну сторону. Наконец отсутствует и воздушная перспектива; за фигурами не чувствуется никакого пространства и в то же время Егоров не рискнул прибегнуть к излюбленному старыми мастерами приему: поставить фигуры на черный, нейтральный фон.

* Окончена она в 1814 г.

Егоров в Риме или в Париже потерпел бы с этой картиной полное фиаско, но недостатки ее не помешали завоевать ей в русском художественном мире долготнее и безусловное поклонение. Лишь в половине 1850-х годов репутация ее была пошатана и то больше из принципиальных соображений, из ненависти ко всяким абсолютным эстетическим учениям.

Вторая картина Егорова «Св. Симеон» не достойна сохранения в Музее. Это совсем слабое произведение, безтолково скомпанованное и скверно написанное. Зато маленькая картина «Святое Семейство» — очень характерна для искания Егорова абсолютной красоты. Положим, он значительно облегчил себе задачу тем, что почти целиком плагиатировал Рафаэля, однако, «не всякому и это дано», а милое изящество оригинала настолько высоко, что даже в плагиате оно производит приятное впечатление. При этом можно отметить, что в своих классических поисках наши «Давиды» были не особенно прямолинейны и с большей охотой прибегали к посредничеству ренессанса и даже барокко, нежели к самим первоисточникам.*

Третий из корифеев русского классицизма Андрей Иванов (1775—1848) был сухим, безжизненным художником, но твердым знатоком рисунка. Его спасающийся «Киевлянин» — ничто иное, как повторенная в красках статуя какого-нибудь Маркса или Шодэ, но нарисована эта статуя с поразительной твердостью и системой. На той же высоте и методическая живопись Иванова. Ясно, что это произведение не талантливого, но усердного человека. Однако усердие Иванова было такого напряжения и выдержки, что оно почти

заменило талант. С каким старанием уравновешены композиция в обихе его музейных картинах: в названном «Киевлянин» и в «Единоборстве Мстислава с Редедой». По правилам академизма соблюдены все контрасты, окружены все линии, выдержана светотень, сосредоточивающая внимание лишь на главном действии. Но, если Иванов и был превосходным академиком, то все же нельзя его называть образцовым «классиком». Слишком в нем много элементов XVIII в. Правда главные наглые фигуры нарисованы с большой строгостью и с отличным знанием классического канона. Под ними могли бы подписаться Давид или Жироде. Но зато в остальном Иванов еще совершенный наследник Акимова.

* В Музее целый ряд рисунков Егорова. Особенно хороши те, которые сохранились в Тенишевском отделе. Здесь первая его мысль к «Истязанию Спасителя», здесь же «Купавшийся Нимф», «Воскресший Христос», «Танцующая девушка» и много другое.



А. И. ИВАНОВ. Единороство Мстислава с Редедой. 1812 г.

Въ особенности это сказалося въ барочномъ характерѣ двухъ лежащихъ фигуръ на его картинахъ: въ Редедѣ и въ раненомъ печенѣгѣ. Еще менѣе античнаго стиля въ «Славѣ», вѣнчающей побѣду Мстислава. Красивое сочетание красокъ ея развивающихся одѣждъ (блѣдно-розовой, съ блѣдно-желтой и зеленой) сразу и безусловно вводитъ насъ во вкусъ и въ настроеніе XVIII вѣка. Кокетливое же движеніе богини, залетѣвшей въ станъ русскихъ и косожскихъ воиновъ съ Олимпа Буше или Торелли, было бы безусловно забраковано Парижскими судьями съ Давидомъ во главѣ. А между тѣмъ этотъ какъ разъ кусокъ — послѣдствіе закосовальныхъ влѣній и плохо впитанной новой программы — лучший кусокъ живописи во всемъ залѣ Музея, посвященномъ нашимъ «классикамъ». Онъ одинъ наводитъ на мысль, что у Иванова кромѣ выучки и усердія былъ кое какой талантъ.*

Отголоски классицизма долго продолжали звучать въ нашемъ искусствѣ. Благодаря чуждости всѣхъ художественныхъ влѣній, не мудрено, что съ одной стороны ни одно изъ нихъ не выливалось у насъ полностью, а съ другой, что часто всѣ эти влѣнія перекрещивались въ творчествѣ нашихъ художниковъ и сообщали ему тотъ компромиссный характеръ, благодаря которому, «русская школа» теряла всякую цѣльность и силу. Влѣніе классической школы мы можемъ прослѣдить у всѣхъ нашихъ художниковъ романтическаго періода: у Кипренскаго, у Брюллова, у Бруни, у Моллера и у Иванова. Однако кромѣ этихъ художниковъ, лишь затронутыхъ классической выправкой, было нѣсколько и такихъ, которые оставались убѣжденными классиками всю свою жизнь. Къ нимъ принадлежатъ (и представляются въ Музее) Басинъ и Марковъ. Къ чисто классическимъ же произведеніямъ относятся также великолѣпная перспектива, составленная изъ античныхъ фрагментовъ Н. Л. Бенуа** и отчасти композиція,

извѣстнаго археолога Солицева: «Свиданіе Святослава съ Византийскимъ Императоромъ Цизикіемъ».

И Марковъ (1802—1878) и Басинъ (1793—1877) были людьми малоталантливыми, но каждымъ изъ нихъ были созданы вещи довольно характерныя и даже красивыя по стилю. Это станеть вполне понятнымъ, если мы вспомнимъ, что въ ихъ время все содержаніе, вся система искусства давалась извнѣ — школой и художникамъ оставалось лишь усвоить ихъ, чтобы создавать вещи, въ которыхъ были-бы крупныя настоящей красоты. Но въ Марковѣ и въ Басинѣ дѣйствительно однѣ только крупныя. Въ западномъ искусствѣ подобные мастера насчитываются тысячами и тамъ на нихъ нечего было бы оста-

навливаться. При нашей же сравнительной бѣдности и эти художники не могутъ быть обойдены молчаніемъ.

«Фортуна и Ницйя» Маркова, за которую онъ въ 1836 г. удостоился званія академика, дѣйствительно, «на пятерку» исполненная программная картина. Живого слова въ ней нѣтъ. Слѣва благообразный старый натурщикъ, справа висѣщая въ воздухѣ, окрашенная въ «натуральный цвѣтъ» статуя богини, позади городъ, скомпонованный по всѣмъ правиламъ Томона и Гонзаги. Полное отсутствіе тона и какихъ либо живописныхъ достоинствъ. Тѣмъ не менѣе глазъ нашъ, пресыщенный модной разнузданностью и дешевой эффектностью, не безъ удовольствія останавливается на этой композиціи, на строгихъ линияхъ ея рисунка, на спокойной, сосредоточенной фактурѣ. Кое что даже положительно красиво: такъ нѣсколько странный изгибъ тѣла богини, благородная поза нищаго, довольно кошмарный (вѣроятно случайный) эффектъ города позади.*

Кромѣ того въ Музее имѣется картонъ Маркова, изображающій ликъ «Бога Саваоа», для его плафона въ Храмѣ Спаса въ Москвѣ. Этотъ картонъ едва ли можно вполне отнести къ произведеніямъ самаго Маркова, ибо, судя по словамъ Крамскаго, ему принадлежитъ не только увеличеніе эскиза Маркова до колоссальныхъ размѣровъ, но и выправленіе всего рисунка, приведеніе его въ «приличный видѣ». Намъ кажется однако, что самый плафонъ Маркова тѣмъ не менѣе слѣдуетъ считать за его произведение. Размахъ и округлость композиціи, составляющіе главныя достоинства плафона, не могли быть принесены Крамскимъ,

* Любопытная критика этой картины Маркова изложилъ въ своемъ А. Ильяновъ въ отп. (Октябрь 1836 г.). «Сейчасъ стрѣль ея тутъ наваломъ, мною извѣстно, что ея сѣмъ клеветамъ. Говорили, что это сочиненіе сумасшедшаго въ отношеніи мыслей. Къ чему тутъ Крыловъ, самъ Марковъ, дикіе Каминскій, сфранцузъ, Наволенъ и прочіе? Закрываютъ, что это сочиненіе чистаго академическаго въ отношеніи положенія фигуръ. Фортуна ползала лѣвую руку, чтобы открыть обѣ руки и завести бокъ. Она божокъ блистаетъ въ пошлостъ, чтобы быть передомъ въ критикѣ. Какъ ей можно дѣлать, а еще неудачнѣе слышать изъ рта... Подъ ногой у нея вѣсто колеса, — жмальной пушкѣ».



Н. Л. БЕНУА. Мотивы римской архитектуры (акварель 1835 г.).

* Можно указать еще на одну классическую картину в Музее — «Мария посланница» Дмитрія Иванова (1818—1819), въ которой все за исключениемъ «русской бороды» Феофила Борецкаго, замаскировано съ античныхъ барельефовъ.

** Возмущеніе этой вещи (самая отъ отца моего), характерно для времени. Однажды Императоръ Николай I извѣщая посѣлѣ Академію Художествъ и остался очень доволенъ картиною, такъ всеобщимъ бездѣлемъ, въ особенности же въ архитектурной отдаленности. Послѣ того президента Академіи былъ вызванъ къ князю Волконскому, который передалъ ему въ отъчъ рисунки замѣченія. Высочайшее повелѣніе, съ повѣнныя немедленно измѣнить положеніе дѣла. При этомъ Волконскій объявилъ Оленину, что Императоръ собирается въ скоромъ времени снова посѣтить Академію, чтобы удостовѣриться, приняты ли во вниманіе его замѣчанія. По возвращеніи съ аудіенціи Оленинъ ссылаясь лучшихъ учениковъ и, предостерегая измѣнить свое негодованіе, попросилъ ихъ измѣнить его и сдѣлать какъ можно скорѣе какъ-нибудь серьезная и крупная работы, которые могли бы доказать Государю о старинныхъ академическихъ успѣхахъ. Въ тотъ же день Бенуа, Щегловъ и, если не ошибаюсь, Зингеръ дружились съ дѣломъ и черезъ всѣхъ были готовы нѣсколько большихъ декоративныхъ панно, исполненныхъ акварелью. — Да изъ нихъ — совершенно еще классическая перспектива отъ отца моего, согласно измѣненію времени, болѣе романтической и націоналистическаго композиціи Щеглова находится нынѣ въ Музее. — Трудъ этотъ впрочемъ оказался лишнимъ. Императоръ не сдержалъ своего обѣщанія и посѣтилъ снова Академію лишь много времени спустя, когда объ этомъ измѣненіи ничего не помнилъ.

Не истинным романтиком был и самый блестящий из всех русских живописцев первой половины XIX-го века: Карл Брюллов (1799—1852). Этот живой и богато одаренный от природы человек подвергся сначала поработавшему влиянию Академии, а затем сразу попал в Рим, (Парижа тогда боялись по многим причинам), где Брюллов не мог от разных представителей отживавших академических течений (издана избравших своим пребыванием Рим — этот грандиозный некрополь человечества) получить что либо питательное для души. Романтизм жил в Риме лишь в тесно замкнутом кругу немецких наместников, над которыми принято было потешаться, или же доходить туда в вид какой-то кислосладкой сентиментальной моды. Рим породил исторические картины Энгра — прототипы всего творчества Делароша, Рим или скорее вся Италия, дала и «итальянскую оперу», эту пародию на романтический театр.

По возвращении же из Рима в Петербург Брюллов очутился в пьющих руках безвкусных официальных заказчиков и отдался развратному разгулу цинично-грубой художественной среды. Наконец, Брюллов не вынес ни климата, ни нравов Петербурга и принужден был вернуться, чтобы умереть на своей настоящей родине — в Риме. Весь Брюллов представляется жертвой обстоятельств: малой развитости своей страны и малой своей подготовленности для понимания западных влияний. По своему темпераменту, по некоторым особенностям своих вкусов и увлечений, Брюллов мог бы примкнуть к общему течению живописной романтики и подарить русское искусство подлинными словами, однако жизнь его направила в другую сторону и сдвинула из него очень ловкого, но и очень поверхностного мастера.

Нигде нельзя лучше изучить Брюллова, нежели в Музее Александра III. Здесь его «Помпеи», вызвавшая такой восторг в Риме и в Петербурге, но не в Париже; здесь образчик его увлечений итальянской оперой: «Инеса де Кастро», здесь же его скучнейшие картины к живописи Исааковского собора, его окончательно безобразная картина «Осада Пскова», две его курьезные и тишиные для времени акварели, здесь же, наконец, и часть его превосходных портретов, сохраняющих по сей час всю прелесть, украшенную еще поэзией минувшего.

«Последний день Помпеи» Брюллова одно из самых прославленных произведений живописи. Величайший русский человек, величайший наш поэт — Гоголь — посвятил этой картине самое восторженное и безусловное восхваление. «Помпеи» была главной гордостью русской школы в продолжении многих десятилетий — картиной, на которую буквально молились и старики, и молодежь, и художники, и пуб-

лика. — Она дошла до нас почти не изменившись в красках, такая же эффектная, блестящая. Почему же мы относимся теперь к ней с холодом, с равнодушием и принуждены встать на историческую точку зрения, чтобы хоть отчасти понять прежний восторг, который она вызывала? В чем дело? Уже не в том ли, что мы очерствели, что мы не умеем смотреть на это произведение, не умеем ценить его достоинства, его красоты? Отчасти, быть может, и в том, ибо действительно современный глаз огрубел и разучился любоваться чистой красотой форм. Однако все-же главная причина «отчужденности» Помпеи — в самой картине. Не мы фальшиво ее судим, а те были в заблуждении, которые когда-то клялись ею и превозносили ее до небес.

Однако недостатки «Помпеи» столько раз подвергались критике, они стали настолько очевидными, что наставлять на них еще здесь представляется лишним. Напротив того,

нам придется на этих страницах безпристрастного и спокойного разбора скорее заступиться за эту развращенную картину, указать на те ее достоинства, которые до сих пор не утратили значения и до сих пор достойны самого серьезного изучения. Этих безусловных достоинств в картине не мало. Как, например, великолепно скомпонована группа беглецов, устремляющихся в разрушающийся дом и в ужасе отступающих от него. Невозможно передать в словах ритм этих переплетенных жестов, этих скомканных в один узел человеческих фигур, над которыми ясным, несколько театральным, спокойствием светится лицо самого художника, устремившего свой пылкий взор к разнравленным небесам. Удивительно красива и группа «левой семьи», стоящей между банальной фигурой «христианина» и слабо нари-

сованной женщиной с плачущим ребенком, лежащими на мостовой. Эта группа не подражание Ниобеи и Ниобидам, а прекрасное воссоздание той-же формулы античного искусства. Особенно хороша женщина, прикрытая широким плащом и придерживающая сильным и прекрасным жестом своего маленького сына. Очень красива и воин несущий старца, упавший возница и многое другое.

Но вот что замечательно — вся эта красота чисто классического характера и показывает нам в Брюллове отличного классического композитора. «Романтическая» же часть в полном заgone. Как на удачные мысли в последнем отношении можно указать лишь на упомянутый автопортрет мастера и на страшное падение каменных богов с высоты какого-то мавзолея — единственный деталь, дающий действительно впечатление ужасающей, неизбежной катаклизмы, сильного и бурного потрясения. Все остальное или классически строгая красота, или же дешевые театральные эффекты и наивное сентиментальничанье.



А. О. ОРЛОВСКИЙ. На пастбище (1811 г.).

«Помпея», была первою, по времени изъ значительныхъ историческихъ картинъ Брюллова — но, написанная въ началѣ его дѣятельности, она такъ и осталась лучшимъ его произведениемъ. Брюлловъ не удержался на той высотѣ настроенія и напряженія, на которой онъ былъ во время созданія «Помпеи», и всю свою жизнь затѣмъ только спускался съ этой высоты ниже и ниже. Слѣдующимъ этапомъ въ его творчествѣ была «Инеса де Кастро», картина, такъ-же какъ и «Помпея», навѣянная итальянскою оперою, такъ же явившаяся отраженіемъ романтическихъ вѣяній и исполненная тѣхъ-же недостатковъ: чрезвычайной наивности, нестройности, пестроты и «сырости» красочнаго эффекта.

Однако къ этимъ недостаткамъ въ «Инесѣ» присоединились еще другіе. Къ «Помпеѣ» Брюлловъ былъ приготовленъ еще со школьных лѣтъ. Нагое тѣло, драпировки и куски античной архитектуры, вотъ изъ чего состоитъ Помпея. Всему этому Брюлловъ учился еще въ дѣтствѣ, подлѣ суровымъ наблюденіемъ своего отца и Академіи, онъ зналъ все это наизусть и поэтому воспроизвелъ задуманную сцену, если и безъ археологическаго педантизма, то съ правдоподобіемъ, а главное въ извѣстномъ «античномъ» характерѣ.

Не то въ «Инесѣ». Здѣсь уже Брюллову нужно было идти самому на поиски за характеромъ среднихъ вѣковъ, а избалованному успѣхомъ маэстро, поверхностно образованному ученику русской Академіи, было лѣнь слѣдовать этимъ поискамъ серьезно. Онъ удовольствовался тѣмъ костюмнымъ шаблономъ, который онъ изучилъ въ своихъ посѣщеніяхъ итальянской оперы и дальше этого шаблона, этого «трубадурскаго» стиля не пошелъ.

Дѣйствіе происходитъ въ XIV вѣкѣ, но Брюлловъ съ совершенной развязностью, увѣренный въ томъ, что его никто «не поймаетъ», одѣваетъ браво въ костюмы конца XV вѣка, а злодѣя короля донъ Педро, приказывающаго убить свою сноху, въ костюмъ времени Франсиска I. — Но не только костюмы взяты изъ театральной бутафорской. Все остальное также выдаетъ свое театральное происхожденіе: слащавый патетизмъ примадонны, валяющейся у ногъ мерзавца-баса; величественное и черствое хладнокровіе послѣдняго; скрежетъ зубовъ и бѣшенныя замашки наемныхъ убійцъ; декорация и мебель. Лишь одно художественное достоинство приуще этой картинѣ — это замѣчательная легкость живописи.

И этой послѣдней черты не найти въ третьемъ капитальномъ трудѣ Брюллова, находящемся также въ Музеѣ Александра III, — въ его злосчастной «Осадѣ Пскова». Картина

эта «на горе потомства» не погибла въ Академіи Художествъ, гдѣ она висѣла цѣлыхъ пятьдесятъ лѣтъ никѣмъ незамѣченная, благодаря тому, что она была тактично поднята подлѣ самого потолка небольшого помѣщенія. Теперь же ей отведено почетное мѣсто.

Однако вина художественныхъ недостатковъ этой картины лишь отчасти падаетъ на Брюллова. Авторъ «Помпеи» вернулся на родину въ моментъ самаго расцвѣта націоналистическихъ увлеченій. Императоръ Николай I, имѣвшій въ своихъ посѣщеніяхъ Германіи возможность видѣть разные официально

поощряемые эксперименты возвращенія къ національному искусству, рѣшилъ, что время проیزвести таковое и у себя въ Россіи. Въ началѣ 1830-хъ годовъ государю пришла не особенно счастливая мысль позвать архитектора Тона и приказать ему въ двадцать четыре часа сочинить проектъ церкви св. Екатерины Великомуценныи (за Калининскимъ мостомъ) — «въ чистомъ русскомъ стилѣ». Бѣдный Тонъ, недавно вернувшійся изъ Рима, только и мечтавшій о портикахъ и античныхъ банихъ, принужденъ былъ засѣсть за сочиненіе храма въ «варварскомъ» стилѣ и лишь, благодаря помощи Оленина, даващаго ему матеріалы по древне-русской архитектурѣ, онъ изобрѣлъ какое-то жалкое подобіе московскихъ храмовъ съ луковичными на пяти главахъ и съ кокошниками надъ стѣнами. Государь былъ очень обрадованъ этимъ первымъ опытомъ и съ этого дня зародился злополучный «русскій стиль», давшій намъ такія произведенія какъ Храмъ Спаса, какъ Кремлевскій дворецъ, какъ церковь Воскресенія, какъ памятникъ Александру II, какъ всѣ излюбленныя Стасовымъ фантазіи Ропетовъ и Гартмановъ, какъ всѣ тѣ ужасныя пестрыя и нелѣпыя

церкви, которыя наводнили наши города и села за послѣднее время. — Разумѣется, во всемъ этомъ балаганномъ зодствѣ нѣтъ и тѣни русскаго и вся эта архитектурная мишура является ничѣмъ инымъ, какъ безвкуснымъ и надоедливымъ маскарадомъ.

Брюлловъ и захотѣлъ бы по возвращеніи изъ Италіи писать что либо иное, ему бы этого не позволили. Съ 30-хъ годовъ русскимъ историческимъ живописцамъ внушено было черпать свое вдохновеніе либо изъ священнаго писанія, либо изъ Карамзина. Лишь въ видѣ исключенія писались картины на западныя темы и нѣкоторымъ художникамъ, впоследствии, было снова разрѣшено вернуться къ античному міру, но и отъ нихъ требовалась дань «чисто-русскому» духу. Не избѣжалъ же этой дани даже Семирадскій, принужденный написать сю-



А. О. ОРЛОВСКИЙ. Офицеръ (акварель).



К. П. БРЮЛЛОВЪ. Сонъ монашески (акварель).

жеты изъ древнеславянской исторіи и изъ жизни св. Александра Невскаго.

Честолюбиваго Брюллова должна была заманить возможность угодить модному вкусу своихъ соотечественниковъ и въ особенности своему государию. Неловко было оставаться позади литературы, архитектуры и музыки, и вотъ Брюлловъ съ рѣшимостью, достойной лучшей участи, заказываетъ многосаженный холстъ, набрасываетъ эффектный эскизъ, отъ котораго всѣ приходятъ въ восторгъ, и принимается писать гигантскую картину, долженствующую представить проявленіе русскаго народнаго героизма.

Однако, задача оказалась не по плечу Брюллову. Онъ вѣдь ровно ничего не знаетъ, кромѣ Карамзина, романовъ и театральныхъ постановокъ объ исторіи воспѣваемаго народа — и изъ подъ кисти его на полотнѣ стали группироваться не живые люди, не историческая смена, а самый дешевый балетный апофеозъ съ плохо загримированными статистами, съ неизбежнымъ шествіемъ, съ великолѣпнымъ проваломъ пестро размалеванной декорашки, съ бенгальскими огнями разнообразныхъ оттѣнковъ, съ празднично новенькими и яркими костюмами. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ работы, Брюлловъ самъ началъ сознавать, что онъ на ложномъ пути и мало по малу совершенно забросилъ свою картину. Остается непонятнымъ зачѣмъ понадобилось занять огромную поверхность одной изъ лучшихъ залъ Музея этой уродливою картиной, забраванною самимъ, далеко къ себѣ не требовательнымъ, авторомъ.

Изъ «историческихкихъ» композицій Брюллова въ Музеѣ имѣется еще нѣсколько скучнѣйшихъ его картоновъ къ живописи въ Исаакиевскомъ Соборѣ, уродливая его картина «Явленіе Богоматери Св. Сергію», нѣсколько эскизовъ и, наконецъ, небольшая, но типичная акварель въ собраніи княгини Тенишевой: «Сонъ монашески» самый настоящій лже-романтический вздоръ, одна изъ «скурильнѣйшихъ» композицій въ потѣшномъ «трубадурномъ» стилѣ.

Не смотря на всѣ свои недостатки, Брюлловъ былъ настоящимъ художникомъ въ душѣ; его художественная жизнь протекла въ вихрѣ труда, въ упосненіи, въ «запое» работы. Даже въ часы отдыха отъ болѣе значительныхъ произведеній Брюлловъ не покидалъ кистей и охотно переходилъ къ болѣе легкому роду живописи. Но и здѣсь Брюллову рѣдко удавалось создавать вещи истинно драгоцѣнныя въ художественномъ отношеніи. «Жанровыя» картины Брюллова воспѣвали счастливую жизнь итальянскихъ пейзажовъ, пиферари и бандитовъ, или же рисовали въ самомъ вздорномъ освѣщеніи сладострастную жизнь гаремовъ и пашей. Въ Музеѣ имѣется по характерной картинѣ каждаго изъ этихъ двухъ видовъ живописи Брюллова. «Итальянская идиллія» представлена знаменитымъ «Полднемъ», изображающимъ красивую пучеглазую и чисто вымытую итальянку снимающую виноградъ. Болѣе значительнымъ спесиментомъ «восточнаго жанра» — является сложная композиція (исполненная акварелью), изображающая выѣздъ турецкихъ дамъ на «Сладкія Воды».

Последнее произведеніе при всей своей фальши и приторности обладаетъ и довольно крупными достоинствами; въ нее попало много деталей, схваченныхъ Брюлловымъ на натурѣ и исполнена она въ пріятной легкой манерѣ. Къ сожалѣнію, Музею до сихъ поръ не удалось дополнить эту интересную страницу біографіи Брюллова (его путешествіе на востокъ) болѣе живыми произведеніями: его мѣткими альбомными набросками, его прелестными акварельными пейзажами, его серьезными этюдами костюмовъ и типовъ. Лишь въ Тенишевскомъ собраніи имѣется страничка такого альбома, къ сожалѣнію, далеко не характерная.

Давно уже критика нашего искусства, развѣнчавшая историческую живопись Брюллова, признала въ немъ неоспоримо отличнаго портретиста. Приговоръ этотъ и будетъ закрѣпленъ исторіей. Портреты Брюллова, превосходныя художественныя произведенія. Но это еще не значить, чтобы недостатки и въ нихъ не рѣзали глаза. Брюлловъ и въ нихъ тотъ же развязный,



К. П. БРЮЛЛОВЪ. — «Сладкая вода» въ Константинополѣ (акварель 1849 г.).

гениальничавшій балоуень успѣха, съ чрезмѣрной легкостью относившійся къ своему дѣлу, прибѣгающій къ недостойнымъ эффектамъ, — и въ нихъ онъ тотъ же чрезмѣрный виртуозъ техники и колористъ безъ достаточнаго вкуса. Но въ портретахъ его спасала натура, она ему подсказывала лучшія идеи, она указывала ему среди работы на такія тонкости, которыя не сискать въ его творчествѣ «отъ-себя».

Особенно хороши, совсѣмъ хороши его первые портреты, исполненные большей частью акварелью въ Италіи. Въ этихъ тончайшихъ «человѣческихъ документахъ» нѣтъ и указанныхъ только что недостатковъ. Энгръ могъ бы подписаться подъ ними; ихъ скромная и красивая раскраска не имѣетъ ничего общаго съ позднѣйшей «иллюминацией» Брюллова. Къ сожалѣнію, Музей не обладаетъ ни единымъ подобнымъ портретомъ, и Брюлловъ, какъ портретистъ, представленъ лишь произведеніями позднѣйшаго времени.

Самая замѣчательная изъ нихъ: огромный портретъ барышень Шишмаревыхъ (1839), спускающихся съ террасы къ ретивымъ конямъ, слерживаемымъ арапомъ, а также неоконченный портретъ графини Самойловой съ воспитанницей среди

маскарада. — Обѣ эти картины, положимъ, особенно ярко свидѣлствуютъ о плохомъ вкусѣ Брюллова. «Темы» подобраны имъ съ навязчивой претенціозностью, краски прямо «бѣшено» пестры, позы лишены естественности, самое размѣщеніе фигуръ среди картинъ несуразно и неловко. Но все-же — это по истинѣ мастерскія произведенія. Въ нихъ чувствуется неподдѣльный темпераментъ художника, они полны жизни, а — главное въ портретѣ — лица, исполнены характера и жизненности. Особенно прекрасно дышащее страстью лицо красавицы-графини, служившей Брюллову въ продолженіи долгихъ лѣтъ вдохновляющей музой. — Среди остальныхъ портретовъ и портретныхъ этюдовъ особенно замѣчательны: красивая групповая композиція (къ сожалѣнію неоконченная), изображающая баронессу Меллеръ-Закомельскую съ дочерью и съ самимъ Брюлловымъ въ лодкѣ. Заслуживаетъ еще вниманія повтореніе знаменитаго автопортрета Брюллова, сдѣланнаго имъ послѣ тяжелой болѣзни незадолго до отъѣзда на Мадеру, первый экземпляръ котораго (несравненно болѣе красивый) хранится въ Румянцевскомъ Музее, а также портреты Цесаревны Маріи Александровны и портретъ С. Шедрина.



Большая семья подражателей и последователей Брюллова представлена в Музее довольно полно. По своим художественным достоинствам на первом месте стоят произведения князя Г. Г. Гагарина, почти все творение которого целиком пожертвовано в Музей его семье и хранится здесь в отдельной комнате.

Князь Гагарин (1810—1893) является одним из немногих настоящих художников среди тех сотен светских людей, которые посвящали себя кое-какому искусству. Положим, и Гагарин остался на половину «дилетантом», но это слово в приложении к нему теряет тот обидный смысл, который оно приобрело в XIX веке и получает свое прежнее, скорее почетное, значение. Слова «Любитель», «дилетант» в старину означали не бездарность, пачкающую полотно и льнущую к художникам, но настоящих даровитых художников, лишь вследствие обстоятельств не имевших возможности посвятить себя всецело искусству.

Таким дилетантом и был Гагарин, обладавший несомненно большим и тонким дарованием, которое ему удалось развить, благодаря тесной дружбе, связывавшей его одно время с Брюлловым. Однако необходимо сразу оговориться: какого именно Гагарина мы имеем в виду.

Дело в том, что художественная биография князя может быть разделена на два совершенно различных периода. В первом он был остроумным, живым, впечатлительным наблюдателем, давшим бесчисленные и очаровательные этюды с натуры, во втором — он перешел от практики к теории и занялся вопросами эстетического характера, пожелав возродить забытые идеалы Византии, воскресить русское национальное искусство и кавказскую архитектуру. Мало общаго между этими двумя периодами его жизни. Несколько первый представляется отрядным, настолько второй удручающим по результатам; несколько первый запечатлен самой искренней и непосредственной художественностью, настолько второй исполнен тоскливого педантизма и совершенной «ереси». К счастью, в Музее можно лучше изучить как раз первый из этих периодов, а на второй лишь намекают кое-какие композиции, с достаточным остроумием размещенные на приличной их достоинству высоте.

Разбирать этюды князя Гагарина не имеет смысла. Они почти все одинаково хороши и красивы. Некоторые из них превосходят по тонкости и блестящему мастерству Брюллова, другие напоминают по краскам акварели Маринья и даже Декана. Целый ряд этюдов Кавказских женщин — обличают в Гагарине вкус, тонкость глаза и уверенность руки, достойная Энгра. В смысле техники это собрание превосходная школа. С какой виртуозной простотой передает Гагарин лишь нужные подробности, с каким огромным тактом и

полным владением формой схватывает он общий характер и воздерживается от лишних деталей, как красиво и вкусно, в какой приятной легкой и все же выдержанной системе положены краски. К сожалению, наша грубоватая художественная молодежь не способна понять всей этой красоты. Копирующая в Музее масса, но они сидят над бесконечным изучением Галкиных, Бобровых и тому подобной безвкусицы, или без устали копируют в перемену Репина, Семирадского и Савицкого, но при этом остаются совершенно равнодушными к единственным учителям живописного дела в Музее: к Левицкому, к Кипренскому, к Бруни и к Гагарину.

Кроме этюдов Гагарина карандашем, маслом, и акварелью в Музее имеется несколько картин конца первого периода его деятельности, уступающих, правда, его наброскам, но все же исполненных настоящей художественности. Особенно хороша одна из них, изображающая самый банальный сюжет, из которого какой-нибудь Вилевальде сделал бы скучнейший парад военных мундиров: главную квартиру Мингрельского полка в «Белом ключе». Гагарин же сумел создать из этого мало-благодарного сюжета — восхитительный пейзаж, без преувеличения достойный Констебля.



К. П. БРЮЛЛОВ. — Графиня Ю. П. Семакова. Этюд.
Неоконченная картина 1840 г. (фрагмент).



Черты Брюлловского искусства сказываются в целом ряде произведений русской живописи XIX века, имеющих в Музее. К его жанрам примыкают смешные «Неаполитанцы» М. И. Скотти, плащавая «Купальщица» и еще более плащавая «Девушки в гроте» Т. А. фоня Неффа, розовая «Итальянка» талантливого ученика Венецианова —

Тыранова, превратившегося под влиянием Брюллова в самого банального художника; этюды и акварели (в Тенишевском собрании) В. Худякова. При известной натяжке, отпрысками того же стиля являются произведения Зичи и Микшина, уродливые картины Рицони, головка Харламова и мн. др. От исторических картин Брюллова происходит ряд позднейших произведений — времени предсмертной вспышки нашего академизма. Наступило «Помпей» можно считать творчество таких художников как Флавицкий, Семирадский, Полянов и Бронников (с их подражателями Котарбинским, Бакаловичем, Смирновым и Селезевым). Приемственность же от «Осады Искова» обнаруживают почти все картины с историческими сюжетами из русской истории: Пышанова, К. Маковского, В. П. Верещагина, Слдова, Литовченко и Перова.

Среди эпигонов академизма, придерживавшихся еще кое-каких классических традиций (которые сказывались хотя-бы



К. П. БРЮЛЛОВЪ. — Художникъ и баронесса Меллеръ-Закомельская съ дочерью въ лодкѣ (неоконченная картина).

въ выборѣ сюжетовъ, въ то время, однако, какъ истинный смыслъ классицизма — культъ красоты формъ — постепенно совершенно замѣнялся исканіемъ историческаго реализма), среди всѣхъ этихъ эпитоновъ ближайшимъ къ Брюллову является К. Флавицкій, выступившій въ 1862 г. со своимъ колоссальнымъ произведеніемъ: «Мученики-Христіане въ Коллизеѣ». Въ этой картинѣ влияние Брюллова еще настолько сильно, что, не будь нѣкоторыхъ деталей, нѣкоторой своеобразности въ чрезмѣрно яркихъ краскахъ, «Мучениковъ» Флавицкаго можно было бы принять за произведение самого Брюллова. Тотъ же открытый театръ, тотъ же утрированный пафосъ, та же группировка, говорящая о живучести рецептовъ «композиціоннаго класса», тѣ же головы, заимствованныя у Ніобии и Гвидо Рени, то же щеголянье драпировками. — Флавицкій однако, умершій въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ, былъ несомнѣнно одареннымъ художникомъ. Даже въ «Мученикахъ» есть черты такого напряженія творческой воли, такого мастерства, что къ картинѣ этой невозможно относиться съ тѣмъ пренебреженіемъ, съ которымъ мы относимся къ большинству произведеній упадка академической системы. Здѣсь еще система сильна и внушаетъ къ себѣ уваженіе одною своею выдержанностью. Но въ «Княжнѣ Таракановой» Третьяковской галереи Флавицкій показалъ себя болѣе тонкимъ художникомъ. Въ нее онъ вложилъ извѣстную трогательную простоту, которая вполнѣ оправдываетъ популярность этой, по темъ своей мелодраматической, картины. Въ нашѣмъ Музее имѣется небольшой этюдъ Флавицкаго къ головѣ княжны Таракановой.

Пріемственность Семирадскаго (1843—1902) отъ Брюллова довольно отдалена по времени. Больше 30 лѣтъ прошло между пріѣздомъ «Помпеи» Брюллова въ Петербургъ и появленіемъ перваго выдающагося и зрѣлаго произведенія Семирадскаго: «Римляне блестящихъ временъ цезаризма». Однако при ближайшемъ изученіи творчества Семирадскаго мы найдемъ подъ всякими наслоениями торжествующаго реализма все тотъ же «корень дѣла», что и въ «Помпее», все тѣ же достоинства и недостатки. Но только въ «Помпее» первыхъ будетъ больше, нежели въ картинахъ Семирадскаго и это вполнѣ понятно, такъ какъ по своему темпераменту, по ягучей, хотя и легкомысленной, страстности Брюлловъ былъ неизмѣнно выше и ярче методичнаго и разсчитливаго Семирадскаго.

Формула искусства того и другого одна и та же. Главный мотивъ ихъ творчества — желаніе поразить зрителя. При этомъ: довольно легкомысленное отношеніе къ сюжету, удовлетвореніе «готовымъ», поверхностное вниканіе въ дѣло, наконецъ плохое пониманіе декоративныхъ задачъ искусства, пользованіе школьными пріемами такой школы, которая уже не учила о назначеніи монументальной картины *украшать* стѣны, но которая подбивала совершенно эмансипироваться отъ подобныхъ исканій. Далѣе однако начинается разнища между Брюлловымъ и Семирадскимъ, разнища, впрочемъ, чисто техническая.

Указанный періодъ въ 30 лѣтъ имѣлъ огромное значеніе для европейскаго искусства вообще и для русскаго искусства въ частности. За это время реализмъ успѣлъ уже вырасти въ сильное и авторитетное ученіе, подъ которымъ пріютилось рѣшительно все художественное творчество, не исключая даже академическаго искусства. За успѣхами Делароша, Конье и Галлэ, потянулся длинный рядъ успѣховъ Жерома, Кутюра,

Бодри, Ж. П. Лоранса и массы других, привнесших в формулу исторической живописи, как ее понимала академия XIX века, всё завоевания торжествовавшего вокруг реализма. Не остались без последствий для исторической живописи и завоевания барбизонцев, Курбо и импрессионистов. Наконец Макартъ, Максъ, В. Дипъ и Ленбахъ смѣшали эти завоеванія съ данными, добытыми изъ упорнаго изученія старыхъ мастеровъ колористовъ.

Семирадскій явился среди этихъ «профитѣровъ» со своимъ исканіемъ свѣта и солнца, и надо отдать справедливость ему, что онъ въ этихъ исканіяхъ не былъ менѣе счастливъ нежели Ленбахъ въ своемъ воспроизведеніи горячаго галлерейнаго колорита или Макартъ въ его попыткахъ связать блескъ Тициана съ чисто «праторовскимъ» идеаломъ красоты. Семирадскій не былъ послѣднимъ среди этихъ, нѣкогда гремѣвшихъ, а нынче развѣнчанныхъ мастеровъ. Его первые успѣхи совпали съ первыми громкими успѣхами ихъ и одно время Семирадскій на небесахъ оффиціального и излюбленнаго публикою искусства блисталъ среди звѣздъ первой величины.

Однако и Семирадскій подобно своимъ современникамъ и единомышленникамъ не миновалъ переопѣнки. Когда то великолѣпный принцъ живописи, диктовавшій свои законы критикѣ, онъ дожилъ до того, что всюду на европейскихъ выставкахъ картины его стали отодвигаться на второй планъ и даже перестали получать холодное одобреніе. Истинно великіе художники его поколѣнія, въ свое время не замѣченные и даже осмѣянные публикою, вошли наконецъ въ силу и указали художеству на новые, болѣе интересные пути, нежели то повтореніе задовъ, которое было главнымъ содержаніемъ творчества художниковъ вродѣ Семирадскаго. Знаменитое «эллинское» солнце Семирадскаго померкло, когда мы выучились понимать брызжущій, искрящійся, живой свѣтъ Клода Монэ, его реализмъ показался дutoй и приторной фальшью, съ тѣхъ поръ, какъ мы у Менцеля и у Дегава выучились смотрѣть на живую жизнь, «красота колорита» и Макарта, и Ленбаха, и Семирадскаго показалась нѣсколько безвкусною съ тѣхъ поръ, какъ мы узнали настоящую красоту красокъ въ произведеніяхъ Манэ, Пювиса и Бёрнъ Джонса, наконецъ «античный характеръ» Семирадскаго показался лживымъ и поверхностнымъ, съ тѣхъ поръ какъ Беклинъ открылъ настоящую позу древней Эллады.

Въ Музеѣ Александра III всего три сѣпи и три картины Семирадскаго, но ихъ совершенно достаточно, чтобы удостовѣриться во всемъ сказанномъ, чтобы получить полное представленіе о мастерѣ. — Сѣпи принадлежатъ еще академическимъ



КН. Г. Г. ГАГАРИНЪ.
Фурникъ въ каютѣ-кампанѣ (рисунку).

годамъ Семирадскаго и естественно ярче всего отражаютъ вліяніе Брюллова съ примѣсомъ чего то заимствованнаго у Г. Дорэ. Разумѣется, въ этихъ работахъ много чисто ученической наивности, отъ которой Семирадскій отдѣлался со временемъ вполне, но все же и онъ несетъ характерныя черты творчества автора «Фрины». Лучшій изъ этихъ эскизовъ «Разрушеніе Содома» 1869 г. — пожалуй, можно считать за парافразу Брюлловской «Помпеи». Тѣ же массы гибнущихъ людей, тѣ же рушащіяся громады, тѣ же просвѣты на «огненную бурю». Но вліяніе времени сказывается уже въ этой композиціи. Ученикъ-Брюлловъ, внимая указаніямъ своего профессора Андрея Иванова, постарался бы изъ каждой фигуры сдѣлать красивую статую, выправить группы, облагородить выраженіе ужаса на лицахъ. Семирадскій отнесся къ своей задачѣ поверхностнѣе, совершенно по иллюстраторски. И его мало интересуетъ представить событіе въ правдоподобномъ освѣщеніи но при этомъ его главная забота направлена не къ красотѣ фигуръ, а къ ихъ эффектной, не къ дрессировкѣ отдѣльных артистовъ а къ расположенію хорошихъ массъ; его люди не фигуры, а «фигурки», такіе же схемы человѣчковъ, какими пользовался Дорэ.

Къ сожалѣнію то, что можно вполне допустить въ эскизѣ, не годится для большихъ картинъ. Между тѣмъ Семирадскій остался «иллюстраторомъ» и въ своихъ огромныхъ полотнахъ. Въ извѣстной степени онъ даже облегчилъ себѣ задачу, ибо онъ забросилъ въ нихъ заботу о группировкѣ массъ и не приобрѣлъ при этомъ ничего въ серьезности при разработкѣ отдѣльных фигуръ. Первая по времени изъ этихъ картинъ въ Музеѣ «Христосъ и грѣшница», съ темой заимствованной Семирадскимъ у Алексѣя Толстого, 1873 года — очень характерна для перваго періода зрѣлаго творчества Семирадскаго, для его чисто колористическихъ тенденцій, довольно близкихъ по духу къ исканіямъ Ленбаха и Макарта. Однако Семирадскій въ «Грѣшницѣ» оказался отчасти и болѣе самостоятельнымъ нежели тѣ два корифея западной колористики. Онъ попытался связать жгучій вкусный «тонъ», съ преслѣдованіемъ эффекта яснаго солнечнаго дня. Картина эта въ настоящее время очень потемнѣла и приобрѣла патину, сглаживающую необходимые для эффекта контрасты, но въ свое время она поражала блескомъ и яркостью. —

На этомъ померкнувшемъ красочномъ эффектѣ однако и копчаются достоинства знаменитаго произведенія Семирадскаго. Все, что касается «внутренней стороны» этой картины едва ли заслуживаетъ серьезнаго вниманія. Банальныя лица Христа и



КН. Г. Г. ГАГАРИНЪ. Бѣда въ пещерѣ.



К.Н. Г. Г. ГАГАРИНЪ. Переправа.

толящихся позади его учениковъ, одѣтыхъ въ обязательные бурнусы (согласно еще открытіямъ Гораса Вернѣ и Бида), еще болѣе банальныя совершенно по балетному застывшія группы пирующихъ и музицирующихъ кутиль не производятъ никакого впечатлѣнія, не обладаютъ убѣдительною. Это, подобно нѣкоторымъ кускамъ «Помпеи», лишь ловко схваченный деталь театральнѣй постановки, но не жизнь. Совсѣмъ плоха грѣшница, поставленная по всѣмъ правиламъ въ позу сценическаго ужаса.

Брюлловъ все же справился бы съ подобной задачей лучше. Онъ по крайней мѣрѣ позаботился бы о нѣкоторой постройкѣ композиціи, объ общемъ эффектѣ «уравновѣшивающихся» массъ, о живописномъ контрастѣ. Но для Семирадскаго все это было уже мертвымъ звукомъ. Его время издѣвалось, въ угоду реализму, надъ требованіями декоративной и стильной красоты, но, къ сожалѣнію, его школа не дала ему возможности при этомъ всецѣло отказаться отъ условности. «Грѣшница» Семирадскаго одинъ изъ характерныхъ примѣровъ полной условности и въ то же время полного отсутствія стили.

Слѣдующая картина Семирадскаго въ Музеѣ: «Христосъ у Мары и Маріи» 1887 года. Здѣсь Семирадскій болѣе сознательно и твердо отнесся къ своей красочной и свѣтовой задачѣ. До того, что эта картина пожухла и потускнѣла, серебристый колоритъ ея былъ свѣжъ и пріятенъ. Въ то же время прелесть придавали ей идиллическая простота концепціи и задача передать мирное настроеніе тихого, знойнаго, но не душливаго дня. Однако и эта картина едва ли можетъ занимать то выдающееся положеніе, которое она пріобрѣла въ моментъ своего появленія.

Правдивость ея тона лишь относительно и давно осталась позади болѣе внимательными этюдами южной природы, а что касается внутренняго содержанія ея, то намъ кажется лишнимъ впадать въ его обсужденіе. Пустота типовъ и банальность композиціи слишкомъ очевидна. Вдобавокъ, вообще очень шаблонный и «иллюстративный» рисунокъ Семирадскаго страдаетъ въ данномъ случаѣ слишкомъ крупными и бьющими въ глаза недостатками. Въ особенности плоха и даже уродлива поза Маріи, а также «непрочувственный» профиль ея, повернутаго къ Спасителю, лица. Въ Брюлловѣ такихъ грубыхъ ошибокъ не найти.

Самымъ блестящимъ произведеніемъ Семирадскаго въ Музеѣ является его «Фрина на Элевзинскомъ праздникѣ» (1889 г.). Красочная сила ея очень значительна. До сихъ поръ это самая яркая и солнечная картина во всемъ Музеѣ и, судя по тому,

что она нисколько не утратила своей яркости за первые 16 лѣтъ существованія, можно думать, что солнце Семирадскаго будетъ еще долго освѣщать и веселить залу, въ которой виситъ «Фрина».

Мастерство Семирадскаго сказалося здѣсь полностью, какъ въ солидной, «вкусной» компактной живописи, такъ и въ очень умно подобранномъ эффектѣ красокъ. Комбинація послѣднихъ не лишена, правда, приторности, но приторность эта не отталкивающая. Хорошо придумано сочетаніе голаго тѣла Фрины съ зеленымъ тономъ ея снятой одежды, выделяющейся на фонѣ лимонно-желтаго хитона прислужницы; этому аккорду соответствуетъ ясно розовое пятно женщины, стоящей на колѣняхъ на первомъ планѣ и подвязывающей смугловатому мальчишкѣ крылья Зрота; слѣва свѣтятся, менѣе рѣзко, не жели центр картины, оливково-зеленыя и матово желтыя драпировки, справа среди тѣневой группы вниманіе отвлечено звучно краснымъ ударомъ туники одного изъ зрителей. Всюду къ главнымъ тонамъ съ большимъ знаніемъ дѣла (оставляющимъ далеко за собой всѣхъ академическихъ «колористовъ»), подобраны дополнители. Нигдѣ нѣтъ мертвенно-темныхъ и безцвѣтныхъ мѣстъ. Картина горитъ и звенитъ; она полна той праздничности, которая царитъ на какомъ-нибудь восточномъ базарѣ облитомъ лучами ослѣпительнаго солнца.

Но въ этой яркости, въ этомъ «солнцѣ» — единственномъ смыслѣ грандіознаго полотно. Семирадскій, не зная діапазона своихъ силъ и не удовлетворившись простой передачей южнаго солнечнаго дня, но пожелавъ воспроизвести одинъ изъ самыхъ символическихъ эпизодовъ сохранившихся намъ отъ эллинской древности. Въ этой затѣѣ онъ и потерпѣлъ неудачу.

Не говоря уже о весьма спорныхъ достоинствахъ тѣлосложенія и позы «прекрасной» Фрины, вся картина не содержитъ въ себѣ ни одного живого слова о той красотѣ человѣческаго тѣла въ пониманіи древняго міра, которую она должна прославлять. — Это лишь красивый южный день, это лишь эффектный пейзажъ, среди котораго разставлены немногочисленные оперный хоръ въ «приличныхъ» дѣйствіи, но абсолютно не характерныхъ позахъ. Семирадскій не хуже Мейнингенскаго режиссера придумалъ десятокъ соответствующихъ дѣйствію подробностей. Мы видимъ и обязательнаго поэта, въ экстазѣ взирающаго на гетеру, и милыхъ юношей подносящихъ ей цвѣточки, и сына-природы-пастуха, застыващаго въ восхищенномъ изумленіи, и мальчишку, любопытство котораго отвлечено разглядываніемъ туалетнаго несессера, и мудраго жреца, и красавца музыканта, и веселаго кутилу, и «приличнаго молодого человѣка» со своимъ педагогомъ; но дѣйствія, жизни во всемъ этомъ нѣтъ, а также отсутствуетъ и настоящая красота. Композиція склеена изъ массы этюдовъ съ италіанскихъ натурщиковъ, а общій эффектъ трепетной и радостной толпы отсутствуетъ, такъ-же какъ и отсутствуетъ красивый ритмъ движеній, красота позы, красота типовъ.

Однако и Флавицкій и Семирадскій, при всѣхъ ихъ недостаткахъ, болѣе мастера въ сравненіи съ другими нашими эпигонами академическаго классицизма. «Христіанскіе мученики» какого нибудь Бронникова или «Григорій Великій» В. П. Верещагина относятся къ созданіямъ Флавицкаго и Семирадскаго, такъ, какъ гимназическія упражненія къ историческимъ романамъ Эберса или Сенкевича. Въ этихъ произведеніяхъ уже нѣтъ никакихъ достоинствъ, ни въ смыслѣ композиціи, ни въ смыслѣ драматизма, краски или живописи. Это вялая и дряблая академическая программа, исполненная съ большою добросовѣстностью, но абсолютно скучная и ненужная.

«Ненужная» также и размашистая, эффектная пародия Котарбинского на Маккарта и Фердинанда Келлера. Неужели эти парафиновые лебеди, эти желтые спины, эти *schmollende Gesichtchen*, этот обязательный эффект факельного света в фоне, эти бутафорские розы, чаши, лодки могут еще кого-либо соблазнить и радовать? Жалкая пошлость царить в картинах Котарбинского, пошлость тем более досадная, что она профанирует наше видение античного мира, что она придает ему какой-то кафешантанный оттенок. Однако, еще менее нежели «Оргия» Котарбинского нужны картины г. Бакаловича, этого В. П. Верещагина, сморщившегося до размера миниатюры. Непонятно почему Бакалович считает, что его восковая куколка изображает чувственных и энергичных римлян. Непонятно почему думать он, что в те времена все, и даже небо, и даже растительность имело приторный лоск.

Сравнительно большими живописными достоинствами среди наших «неоклассиков» обладали братья Свѣдомские и Смирновы. Однако первые в Музее до сих пор не представлены, а от последнего имеется лишь одна картина: «Смерть Нерона», нелзящая по содержанию и лишенная драматического смысла, но обладающая некоторыми достоинствами в рисунке и в красках. Эффект контраста красной мантии на руках у женской фигуры и красного тона стѣны позади нея никого теперь не удивит, но в свое время это была затѣя довольно смѣлая.

«Блудная жена» В. Д. Полѣнова (1888 г.) один из самых крупных успехов передвижников, относится также к разсматриваемой группе произведений. Положим, реализм, просвѣчивающий в картинах Семирадского, здесь заполнил весь сюжет и даже явился как-бы главным художественным содержанием картины. В «Блудной жене» Полѣнов хотел изобразить известный евангельский эпизод, вид всякой условности, в том самом виде, в каком эта сцена, по всей вероятности, разыгралась в действительности. Однако, художник слишком часто не волен достигнуть того, что он себе ставит целью. В намерениях Полѣнова решительно отрекся от академической рутини, но на деле его картина полна ею. Действительно, «Блудная жена» имеет много деталей, заимствованных с натуры; в пейзаже, в архитектурѣ храма художник потрудился изучить местный и исторический колорит, в группировке он добивался возможной непринужденности. Но в общем, он при этом достиг лишь театральной сцены в духе реалистических постановок. «Блудная жена», не смотря на все старания мастера, является и в деталях и в общем таким же «театром» как «Помпеи», как «Фрина». Но в то же время в этой картине, к сожалѣнію, нѣтъ ни красоты классической условности Брюллова, ни блеска красок Семирадского.

Будь эта картина небольшой иллюстрацией, она бы не коробила эстетического чувства. В ней ровно столько темперамента, мастерства и продуманности, сколько нужно для небольшой странички книги, служащей среди других подобных иллюстраций для «оживления» издания. В маленьком размѣре можно было бы огнѣнить ясность группировки, известный драматизм в позе, эффектно подобранный фон. Но в этих огромных размѣрах, картина Полѣнова теряет всякую прелесть и становится ненужной и скучной. В маленьком размѣре мы бы почти не видели лиц, мы могли бы не замѣтить приторной фальши пейзажа; в качестве иллюстрации, в каком либо научном сочинении об Иисусѣ Назаретянине, композиция эта сыграла бы свою роль, легко наметив на особенности

восточной жизни, дав кое какое представление об обстановке, среди которой разыгралась драма Христа. Но от гигантского полотна мы въ правѣ требовать большего нежели от странички книги.

Христа на картине Полѣнова нѣтъ, а вмѣсто него мы имѣем очень слабо и вяло исполненный этюд бедуина-паломника. Вмѣсто евангельского торжественно-тихого настроения — в картине царит гвалт «жидовского скандала»; вмѣсто знойного и сурового палестинского пейзажа мы видим лишь приторно расцвѣченную театральную декорацию в духе наших оперных постановок времени Шишкова. — Все это не объясняет ни увлечения публики этой картиной (несравненно въ своем легкомыслии болѣе кощунственной нежели все убѣжденная и мучительно «пережитая» произведение Н. Ге, которая когда-то убирала съ выставок и до сих пор не разрѣшают воспроизводить въ специальных сочинениях), ни того, что картину эту помѣстили въ Музей искусства русского народа, славящегося глубиной своихъ христіанскихъ убѣждений.

Полобно тому, какъ «Мучениковъ» Флавицкаго, «Фрину» Семирадскаго и «Блудную жену» Полѣнова можно считать какъ бы потомствомъ театральной эффектности и условности «Помпей», подобно этому можно считать за наслѣдіе Брюлловской «Осады Пскова» почти все картины съ національно историческимъ содержаниемъ, явившіяся у насъ за послѣднія 50—60 лѣтъ. И это не будетъ парадокс, вызванный желаниемъ во что бы то ни стало систематизировать разнородныя явления.

Даръ историческаго ясновидѣнія чрезвычайная рѣдкость и едва ли встрѣчается онъ чаще среди художниковъ, изучающихъ исторію своего народа, нежели среди художниковъ, обращающихся за сюжетами къ «исторіи вообще». Однако и кромѣ того вполне естественно, что у насъ въ Россіи не могло быть живого воскресенія нашей отечественной старины въ пластическомъ творчествѣ. Старина осталось у насъ слишкомъ мало и она слишкомъ далека отъ насъ, чтобы питать и вдохновлять современность. Ложь «Осады Пскова» обуславливается плохимъ знакомствомъ Брюллова съ «матеріалами», но эта ложь должна была остаться отличительной чертой и всѣхъ остальныхъ историческихъ картинъ на русскія темы — вслѣдствіе того же недостатка въ матеріалахъ. Лишь художники, вышедшіе изъ народа вроде Сурикова, Васнецова и Рябушкина находили какъ бы «изъ себя», руководимые какой-то внутренней «подсказкой» — правдоподобные и убѣдительные образы давно протекшей старины, имѣющей еще кое какое отраженіе въ современной народной жизни. Остальные все, кто пытался возстановить прошлое, впадали въ поверхностный шаблонъ и пользовались театральными бутафорскими.* Разумѣется, К. Маковский послѣ трудовъ Забѣлина, Соловьева и Рихтера болѣе зналъ, нежели Брюловъ; разумѣется Сѣдовъ, Плѣшановъ, Верещагинъ, Новоскольцевъ и Литовченко дѣлали меньше ошибокъ въ «постановочной» сторонѣ своихъ картинъ, но корень дѣла оставался тотъ же, потому что они оставались такими же «чужими» по отношенію къ міру, который они изображали, какими былъ Брюловъ по отношенію къ своему «Пскову».

* Исключеніемъ является еще В. Шварцъ, отсутствующій впрочемъ въ Музее. Шварцъ былъ художникъ лишенный темперамента, однако онъ вкладывалъ въ свои иллюстраціи древне-русской жизни столько ревностнаго изученія, такое вниманіе и любовь къ старинѣ, что нѣрѣдко ему удавалось открыть какой то проблѣкъ на истинно живое и въ томъ отношеніи, отъ Шварца идетъ все, что можно найти указаннаго въ нѣже еп. всѣхъ нашихъ художниковъ, посвятившихъ себя древне-русской жизни.



К. Е. МАКОВСКИЙ Поцѣлунъ орака (1895 г.)

Разбирать всѣ эти картины не стоит. Въ наше время слишкомъ очевиденъ ребяческий мелодрамазмъ «Сильвестра», Плѣшанова, и «Митрополита Филиппа» Новоскольцева, безпомощный шаблонъ и жалкая манерность «Осалы Лавры» В. П. Верещагина, «Василисы» Сѣдова и обиходъ картинъ Литовченко. Однако невозможно пройти безъ вниманія единственный въ Музеѣ, но зато гигантскій, спесивый исторический живописи К. Маковского, создавшей этому художнику всемирную извѣстность.

«Поцѣлунъ орака» (1895 г.), правда, не лучшее произведение автора «Выбора невѣсты», «Свадебнаго пира» и «Смерти Ивана Грознаго». Картина эта обладаетъ всѣми недостатками мастера и почти не единымъ изъ тѣхъ достоинствъ, которыя были въ тѣхъ знаменитыхъ его произведенияхъ. Однако, именно эта ея полная «отрицательная характерность» даетъ ей нѣкоторое значеніе, какъ свидѣтель вкусовъ нашего высшаго общества въ извѣстную эпоху. Ея помѣщеніе въ Музеѣ не произошло случайно. Оно было вызвано тѣмъ, что именно все, что въ этой картинѣ есть отталкивающаго, считалось въ извѣстныхъ кругахъ недавно еще привлекательнымъ, послѣднимъ словомъ изящнаго. Эти элегантно вскакивающіе или мастито развалившіеся бояре, эти хорошенькіе барышни, имѣютъ гораздо больше общаго съ приглашенными раздуренными «древнерусскими» маскараровъ въ Зимнемъ Дворцѣ, нежели съ обитателями мрачныхъ и тѣсныхъ теремовъ. Эта веселая декорация съ ея неизбѣжными коврами, ларцами и поставцами, съ ея приторно бѣлосымъ колоритомъ годилась бы вполне для домашнего спектакля съ участіемъ высокопоставленныхъ особъ и вовсе не отвѣчаетъ исторической правдѣ. Однако эти черты и нравились еще недавно...

Но было бы несправедливо долѣе останавливаться на «Поцѣлунѣ орака» К. Маковского и игнорировать его другія картины въ Музеѣ. Положимъ, и онѣ содержатъ въ себѣ характерные недостатки какъ самаго мастера, такъ и всей эпохи, яркимъ представителемъ которой Маковский явился въ живописи, однако недостатки этихъ картинъ не лишаютъ ихъ великаго художественнаго значенія. Даже его пошловатая «Русалка» не только интересный образчикъ вкусовъ той характерной эпохи, которая во Франціи называется *second-empire*, но и картина, обладающая извѣстной долей живописныхъ достоинствъ. Разумѣется, поставленная рядомъ съ аналогичными сюжетами Тассара или Дорэ — она покажется безвкусной гигантской олеографіей съ очень грубымъ красочнымъ эффектомъ. Не взята сама по себѣ — картина эта являетъ нѣчто весьма рѣдкое въ русскомъ искусствѣ второй

половины XIX-го вѣка, а именно «живопись». Техника, въ которой написаны «Русалки», если и банальна по приѣмамъ, то все же не лишена виртуозности и темперамента. Эта картина написана человѣкомъ кое-что знавшимъ въ своемъ дѣлѣ и увлеченнымъ имъ. Для Маковского живопись не являлась лишь тяжелымъ средствомъ для передачи своихъ мыслей, какъ для большинства его сверстниковъ, но пріятной и веселой забавой. Будь въ Маковскомъ больше школы, врашайся онъ въ болѣе культурной средѣ, изъ него вышелъ бы хорошій художникъ, ибо безспорно искра подлиннаго горѣнія жила въ его творчествѣ.

Гораздо яснѣе сказалося то же мастерство, та же радость живописи въ другой Музейной картинѣ мастера «Возвращеніе священнаго ковра изъ Мекки въ Каиръ» (1879 года). Ориентализмъ былъ рядомъ съ увлеченіемъ красочностью прошедшихъ вѣковъ въ большой модѣ въ серединѣ XIX вѣка. Положимъ, это уже не были тотъ романтическій жгучій ориентализмъ, представителями котораго были: Деканъ, Делакруа, Шассеріо и Марилья. Уже Е. Фромантенъ, такъ чудно умѣвшій передавать настроеніе «арабскаго пейзажа» въ своихъ книгахъ, перешелъ въ живописи въ какое то красочное шегольство и въ нарядное манерничество. А. Реню и Фортюни дали дальнѣйшій толчекъ въ этомъ направленіи, а за ними потянулись въ Марокко, въ Алжиръ, въ Египетъ и въ Палестину — безчисленные ихъ подражатели. Количество художниковъ ориенталистовъ сдѣлалось прямо громаднымъ, но все это теченіе, порожденное модой, не отличалось ни тонкими художественными качествами, ни глубокимъ эстетическимъ значеніемъ. На востокъ смотрѣли какъ на блестящую игрушку, какъ на пестрый, забавный нарядъ.

И на картинѣ К. Маковского* изображенъ такой игрушечный розовый востокъ. Это не насыщенный сладострастіемъ, пряный, загадочный, мистическій древній Каиръ — центръ арабскаго міра, въ одно и то же время и Римъ и Болонья отживающей культуры калифовъ, но нѣчто въ родѣ тѣхъ картонныхъ «хорошенькихъ» «Alt-Kairo», которые принято строить на всѣхъ международныхъ выставкахъ. Рядомъ съ тугими, напряженно-внимательными, почтенными этюдами востока В. В. Верещагина, картина К. Маковского представляется очень легкомысленной. «Возвращеніе ковра» не доказываетъ присутствія въ своемъ авторѣ какой либо вдумчивости, какой либо способности проникновенно взирать на вещи, но является самымъ яркимъ примѣромъ его избалованной и легкомысленной талантливости.

Но именно последнее — т. е. талантливость, въ Маковскомъ неоспорима. И въ этомъ отношеніи онъ далеко оставляетъ позади себя многихъ художниковъ, пользующихся большой славой и «серьезной» репутацией въ русской живописи. Разумѣется, въ позднѣйшихъ своихъ произведенияхъ Маковский дошелъ до самаго разнузданнаго безвкусица и мало по малу, избалованный чреазѣрнымъ успѣхомъ, впалъ въ уродливую неряшливость. «Теперешніе Маковскіе» едва ли выносимы для человѣка мало мальски одареннаго художественнымъ чувствомъ.** Но въ періодъ своего развитія Маковский дѣлалъ вещи, въ которыхъ жила, мы повторяемъ, искра живого темперамента, веселое увлеченіе своимъ дѣломъ и даже извѣстное мастерство, къ сожалѣнію, далеко недоразвитое благодаря жалкому положенію нашей художественной школы и полному отсутствію приличной критики.

* Маковский ѣздилъ въ Египетъ и въ Сербію въ 1876 году. — Въ Тенишевской собрании является еще акварель Маковского, изображающая «Дѣтскую школу въ Каирѣ».

** Среди акварелей Тенишевскаго собранія является одна изъ такихъ «теперешнихъ Маковскихъ». Мѣсто этой паточной акварели въ какой-нибудь художественной лавкѣ, а не въ Музеѣ.



К. Е. МАКОВСКИЙ. — Русалки (1879 г.).

Какъ разъ по мастерству живописи «Коверъ» Маковского занимаетъ первенствующее положеніе въ его твореніи. Сравни-
вать его съ настоящими мастерскими произведеніями XIX вѣка,
было бы смѣшно. Ему далеко до эlegantной манеры Лами и
Рокплана, до конфектной аппетитности Барона и Бомона, до
искрашагося блеска и яркой красочности Фортюни, до виртуоз-
наго бріо Фромантона. Но, въ свою очередь онъ оставляетъ
позади себя весьма многое: сухую, но потому еще вовсе не
болѣе правдивую живопись Жерома, аккуратныя краски Пазини
и всю научную, абсолютно нехудожественную систему Вере-
щагина. Какъ никакъ и сколько бы не смѣялись надъ Маков-
скимъ, а въ наше время уже никому не «выдержать» такой
картины какъ «Коверъ», не разработать такъ массу, не расporre-
диться такъ свѣтомъ и тѣнью, не написать съ такой бодрой
развязностью, какъ сцену, такъ и многочисленныхъ актеровъ.
«Коверъ» Маковского безспорно балетъ, а не настоящая жизнь,
но балетъ съ роскошью поставленный и очень бойко разыгран-
ный. А это не послѣднее дѣло въ искусствѣ.

Однако рядомъ съ такой очень условной похвалой, К.
Маковский достоинъ за нѣкоторыя вещи и безусловной симпатіи.
Нѣсколько его портретовъ и картинъ не нуждаются въ «особой»
точкѣ зрѣнія для завоеванія постоянного одобренія исторіи рус-
скаго искусства. Мы можемъ указать и въ нихъ на крупныя
недочеты: на небрежный рисунокъ, на приторность красокъ,
на тривиальность эффекта, но эти недостатки вполнѣ объяснимы
эстетическимъ уровнемъ и вкусами нашего общества 1870-хъ го-
довъ и не имѣютъ исчерпывающаго значенія въ художествен-
номъ содержаніи этихъ произведеній.

Особенно это касается Музейной картины: «Балаганы»,
одного изъ немногихъ произведеній К. Маковского, посвящен-
ныхъ русской дѣйствительности и доказывающихъ, помимо боль-
шой ловкости и наблюдательности, извѣстное проникновеніе
народными симпатіями. К. Маковский не относился, подобно
своему брату, сверху внизъ къ изображаемымъ лицамъ, онъ и не

думалъ кого либо учить, и въ этомъ «добродушіе» кроется
большая прелесть подобныхъ картинъ Маковского, прелесть,
которая станетъ вполнѣ ясной лишь со временемъ, когда истори-
ческая даль смоетъ налетъ старомодности, портящей намъ впечатлѣніе
отъ картинъ мастера.

Въ картинѣ «Балаганы въ Петербургѣ» это добродушіе
художника выразилось съ яркостью. Въ «Балаганахъ» нѣтъ
и слѣда плаксиваго сантиментальничанья или «защиты» меньшого
брата, столь назойливо тенденціозныхъ чертъ всѣхъ типичныхъ
передвижниковъ; но въ ней имѣется зато искреннее простое
увлеченіе народнымъ веселіемъ. Въ этой картинѣ Маковского
есть даже поэзія, не достающая его другимъ произведеніямъ,
всегда отличающимся извѣстной духовной плоскостью. Это
поэзія стараго Петербурга, умѣвшего еще веселиться, знавшаго
еще, что значить «народное гулянье». Глядя на «Балаганы»
Маковского, намъ всегда припоминаются свѣтлыя и сказочно
радостныя минуты дѣтства, таинственное ожиданіе въ про-
мерзлыхъ, пахнущихъ деревомъ, театрахъ, грохотъ барабановъ,
звяканье бубенъ, странныя фигуры корчущіяся на балконахъ
пестро-размалеванныхъ каруселей, горы вкусныхъ пивныхъ
пряниковъ, неумолкаемый уморительный лепетъ расшнуровъ,
веселая, пьяная толпа, сошедшая на это древне-языческое
гульбище. Намъ даже не хочется указывать на зависимость
этой картины отъ творчества Кнауса, Вотье и другихъ позднихъ
дюссельдорфцевъ. Безспорно черты сходства съ ними имѣются
въ группировкѣ контрастирующихъ типовъ и въ приторномъ
колоритѣ. Но эти черты не играютъ существенной роли въ
общемъ эффектѣ, въ общемъ смыслѣ этого произведенія.
Его главный моментъ — ту неподдѣльную, нѣсколько даже
безцеремонно грубую веселость, не найти у чопорныхъ, сенти-
ментальныхъ и скудно умѣлыхъ нѣмцевъ.

Продолжая наше изученіе художниковъ, посвятившихъ себя
иллюстраціи русской исторіи, мы должны еще остановиться на



В. И. ПЕРОВЪ. Пугачевъ (1881 г.)

двухъ отрицательныхъ явленійхъ: на картинахъ Перова и Якоби, и, наконецъ, перейти къ положительнымъ: къ Сурикову, къ обоимъ Васнецовымъ, къ Рѣпину и къ Рябушкину.

Неизбѣжная черта, присущая всѣмъ «казеннымъ» собраниямъ искусства, это непоследовательность и недостатокъ систематическаго отношенія къ современному искусству. Обыкновенно современники не пользуются одобреніемъ ни правящихъ сферъ, ни вообще всѣхъ властей имущихъ. Исследование причинъ такого явленія завело бы насъ слишкомъ далеко, но во всякомъ случаѣ, нелѣпо было-бы требовать расположенія представителей власти къ такому искусству ихъ времени, которое, какъ разъ, принималось фрондировать правительству, почти входить въ союзъ съ «крамолой». Было бы слишкомъ удивительно, если бы Александръ II сталъ поощрять автора «Проповѣди въ деревнѣ», «Крестнаго Хола» и «Трапезы» и естественно, что всѣ произведенія лучшей поры дѣятельности Перова не попали въ наши казенныя собранія, но сгруппировались въ частныхъ рукахъ, въ коллекціяхъ людей съ независимыми взглядами, не заинтересованными въ политическомъ смыслѣ того или иного художественнаго теченія.

Всѣ Перовъ въ Москвѣ въ собраніяхъ Солдатенкова и Третьякова. У насъ же въ Музѣѣ лишь обломки и отбросы его творчества: ординарный, очень непріятный въ своей сухости этюдъ «парижскаго рабочаго» (произведеніе характерное развѣ только для той растерянности, которую почувствовалъ Перовъ, очутившись въ чужихъ краяхъ), очень порядочный портретъ г. Борисовскаго и, наконецъ, двѣ историческія картины знаменитаго мастера, считающіяся даже самыми его ревностными поклонниками за вполнѣ неудачныя произведенія.*

До сихъ поръ биографы Перова не могутъ выяснитъ загадку, почему такой живой и искренній художникъ, весь жившій и трепетавшій современностью, могъ сдѣлать такіа скучнѣйшія картины — характернѣйшія порожденія академической исторической живописи, совершенно въ духѣ Пилотти, Галле и «Осады Пскова». Одно кажется только яснымъ, это то, что съ «русскимъ Курба» къ концу жизни произошло нѣчто такое, что не могло произойти ни съ его французскимъ прототипомъ, ни съ кѣмъ либо изъ западныхъ художниковъ одинаковыхъ съ Перовымъ темперамента и взглядовъ. Правда, Мадоксъ-Броунъ, Меншель, Гонтъ писали рядомъ съ картинами дѣйствительности и историческія сцены, но въ послѣднихъ они оставались вѣрными себѣ и своимъ основнымъ принципамъ: они вносили въ исторію то-же проникновенное вниманіе, то же исканіе кра-

* Эти двѣ картины приобретены Государевъ Императоромъ отъ Общества Поощренія Художествъ.

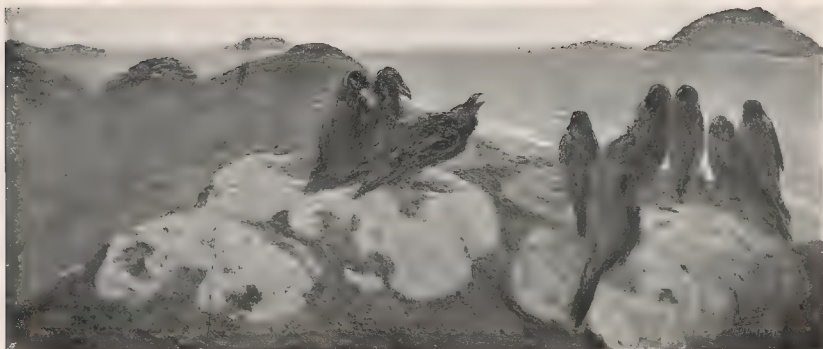
соты, ту же свѣжесть и непосредственность, которыми отличаются ихъ картины съ современными сюжетами. Это были люди одной мощной и цѣльной культуры, ясно видѣвшіе передъ собой цѣль и убѣжденно державшіеся своихъ взглядовъ. — Не то мы находимъ у Перова — ихъ современника. Ни столько талантомъ или темпераментомъ уступалъ имъ Перовъ, сколько ясностью въ сознаніи своей задачи и призванія. Художникъ, ушедшій такъ далеко отъ своихъ первоначальныхъ опытовъ въ сторону пошлости (вспомнимъ еще его аллегорію «Весна»), доказавъ свою малую эстетическую выдержку и очень плохой вкусъ!

Не тотъ голый фактъ, что Перовъ сталъ писать «историческія картины» вызываетъ наше недоумѣніе, а то отношеніе, съ которымъ онъ подошелъ къ исторіи и которое съ совершенно категоричностью отразилось въ этихъ картинахъ. Эти большія полотна ничто иное какъ иллюстраціи къ посредственнымъ историческимъ романамъ. Какъ «Помпея» была вызвана къ жизни посредственной италіанской оперой, такъ и «Пугачевъ» обязанъ своимъ существованіемъ «Пугачевцамъ» Салиаса, а, къ счастью, не имѣющая въ Музѣѣ гигантская картина Перова: «Никита Пустосвятъ» задумана подъ впечатлѣніемъ расказовъ Карповича. Это еще впрочемъ, ничего не доказываетъ. Но печально то, что всѣ эти картины не только не поднимаются надъ своими литературными образами, но еще уступаютъ имъ. Онѣ исполнены еще большей шаблонности и легкомыслія, еще большей грубости и подчеркнутости, еще меньшей освѣдомленности въ матеріалахъ. Наконецъ, картины эти вовсе не являются какими либо «увлеченіями» Перова; онѣ скопированы съ той же методичностью, съ какой написанъ его «Поѣздъ» и его «Утопленница»; онѣ написаны съ тѣмъ же шаблоннымъ и наивнымъ исканіемъ эффектовъ, которое можно наблюдать въ разныхъ школьныхъ программахъ; въ нихъ нѣтъ ни юты того горькаго къ старинѣ, того яснотѣ прошлаго, которая способна испугать все что есть фальшиваго въ «Исторической живописи». «Пугачевъ», «Никита» и «Первые христіане» въ полномъ смыслѣ слова — недоразумѣнія, бросающія на Перова очень невыгодный свѣтъ. Въ нихъ этотъ горячій боецъ за свободу, за серьезное значеніе художника — примкнулъ къ самому рабскому и бездушному, что знаетъ исторія искусства — къ упадочной академіи. Эти картины Перова очень любопытный матеріалъ для изученія его личности, но въ нашемъ отечественномъ Музѣѣ онѣ едва ли служатъ своему назначенію.

Еще менѣе заслуживаютъ сохраненія въ Музѣѣ русскаго искусства картины Якоби (1834—1902) — «Ледяной домъ» и «Инаугурація Академіи Художествъ». Послѣдняя картина



В. И. ЯКОБИ. — Ледяной домъ (1878 г.)



Н. К. РЕРИХЪ. — Зловіщі (1901 г.).

(1889 г.) характерна развѣ только для того упадка, до котораго дошла наша Академія въ періодъ первыѣхъ ста лѣтъ своего существованія; она является какъ-бы послѣдней ступенью этого «сошествія» съ чисто западнаго уровня, на который ее поставили во времена Шувалова и Бенцова такіе знатоки своего дѣла какъ Торелли, Ларензъ, Жиллэ и Лосенко — до состоянія нашей Академіи Художествъ въ «Исѣвскій періодъ». «Ледяной Домъ», доставившій его автору кое какой успѣхъ даже за границей, все же ступенью выше «Инаугураціи». Но и въ этомъ пестромъ шаривари красокъ нѣтъ и намека на колоритъ, а въ историко-бытовомъ отношеніи, картина эта не выдерживаетъ критики, какъ по своему стилю, абсолютно непохожему на нѣмѣцкій характеръ двора Анны Иоанновны, такъ и по той необдуманности и прямо неосвѣдомленности, которая сквозитъ во всѣхъ деталяхъ: въ костюмахъ, въ «бутафоріи» и даже въ типахъ. Наконецъ эта картина полна грубыхъ промаховъ и въ рисунокѣ, и въ живописи. Популярность ея должна имѣть нѣкоторое основаніе, и намъ кажется, что искать его слѣдуетъ въ нарочитой ясности ея мелодраматичности сюжета и въ ея чрезвычайной цвѣтистости, пришедшейся по вкусу средней публики, воспитанному на фееріяхъ загородныхъ садовъ и на дешевыхъ олеографіяхъ.



Дальше мы укажемъ на то, какъ параллельно съ постепеннымъ упадкомъ академической школы, высшей точкой котораго у насъ было творчество Брюллова и Бруни, какъ параллельно съ нимъ шло у насъ развитіе реалистическаго искусства. Однако и теперь уже мы должны сказать, что русскій реализмъ почти невозможно изучитъ въ Музеѣ Александра III.

Характерныя картины 1860-хъ и 1870-хъ годовъ отсутствуютъ въ немъ. Наибольше выдающіеся и признанный художникъ реалистъ — Рѣпинъ, и тотъ представленъ въ Музеѣ лишь портретами и тремя «полуреалистическими» картинами, въ которыхъ авторъ «Бурлаковъ» вдохновился не образами живой дѣйствительности, а мечтами о прошломъ и о «небываломъ».

Рѣпинъ — творецъ «Садко», «Св. Николая» и отчасти даже и «Запорожцевъ» — не настоящій Рѣпинъ. И онъ, подобно Перову, подошедши къ этимъ темамъ, измѣнилъ особенностямъ своего дарованія. Но громадная разница между Перовымъ и Рѣпинымъ въ томъ, что Рѣпинъ, если и былъ сблизенъ съ толку академической эстетики, то все же, въ угоду ея требованіямъ, онъ не пошелъ на какія либо уступки въ смыслѣ всего своего отношенія къ дѣлу — къ живописи. Мы хотимъ сказать, что Рѣпинъ, взявшись за эти темы, на которыя и его натолкнуло желаніе «faire de la grande peinture» — не впалъ ни въ одинъ изъ коренныхъ недостатковъ академизма: ни въ театральную пафосность, ни въ безвкусную подстроенность, ни въ наивное эффектичанье. Рѣпинъ въ этихъ картинахъ брался не за свое дѣло, однако, думается намъ, исторія отдастъ справедливость ему, что компромиссъ мастера съ академіей свелся лишь къ темамъ — въ самомъ же выполненіи ихъ онъ остался вѣрнымъ себѣ, особенностямъ своей палитры, простотѣ своей композиціи, широкой своей манерѣ письма. Такимъ образомъ Рѣпинъ, обратившись къ академическимъ темамъ, силой своего таланта поломалъ академическую условность. Но нужно, однако, помнить, что онъ при этомъ и не создалъ цѣльной своей системы; онъ только разрушилъ, а не построилъ. Въ этомъ сказалась огромная разница между нимъ и Суриковымъ, который далъ совершенно особое отношеніе къ исторіи, мощью своего генія — воскресилъ ее.

Рѣпинъ не воскресилъ исторіи и не воплотилъ сказки. Ему не хватило на это необходимаго ясновидѣнія прошлаго и фантастическаго. Онъ чисто умственнымъ путемъ доходилъ до концепцій своихъ картинъ. Въ смыслѣ иллюстраціи чудной народной сказки, картина Рѣпина «Садко» — очень посредственное произведеніе. Она не передаетъ ни страннаго образа нашего отечественнаго Одиссея, ни чудеснаго подводнаго міра, ни сладострастную таинственность этихъ безчисленныхъ красавицъ, ни самый «романсъ» сказки. Мы видимъ передъ собой лишь очень реалистично переданный акваріумъ, полдюжины балетныхъ фигурантокъ и ординарнаго натурщика, который застылъ въ позѣ. Словомъ, Рѣпинъ принужденъ былъ всю свою сказку «писать съ натуры», въ чемъ онъ обнаружилъ бѣдность своей фантазіи и полное незнакомство съ глубинами народной поэзіи. Зато все что касается самаго исполненія картины, ея техническихъ и красочныхъ сторонъ, она находится



О. А. БРУНИ. — Вакханка кормит дитя (1828 г.).

вполнѣ на высотѣ живописи своего времени. Въ 1870-хъ годахъ въ Россіи появленіе этой картины Рѣпина было прямо удивительнымъ. Такой бодрости кисти, такого распоряженія довольно сложной свѣтотѣнью, такихъ красивыхъ и новыхъ красокъ еще у насъ не видали.

»Святитель Николай останавливаетъ казнь« — проба Рѣпина въ другой отрасли исторической живописи — въ религиозной. На что понадобилось Рѣпину браться за эту тему — непонятно. Правда, въ 1880-хъ годахъ религиозная проповѣдь Достоевскаго, убѣдительныя слова о христіанскомъ подвигѣ Толстого — начинали распространяться и играть важную роль въ русской культурѣ. Въ воздухѣ уже не было того гоненія на христіанскую и вообще на религиозную мысль, которымъ отличалось время 1860-хъ и 1870-хъ годовъ. Но все это едва ли имѣло много общаго съ душевнымъ переживаніемъ самаго Рѣпина. Какъ то даже странно говорить о христіанствѣ, глядя на картину »Св. Николай« — до такой степени она чужда всякаго душевнаго подъема. Художникъ, разумеется, воленъ дѣлать что ему угодно, идти всюду, куда влечетъ его вдохновеніе, и не потому мы недоумѣваемъ передъ этой картиной Рѣпина, что

она принадлежитъ той-же кисти, которая до того создала »Не ждали« и вскорѣ послѣ того написала »Запорожцевъ«. Но весь вопросъ именно въ томъ, влекло-ли вдохновеніе Рѣпина къ созданію »Св. Николая«? и на этотъ вопросъ мы рѣшаемся смѣло отвѣтить — нѣтъ. Имъ двигалъ тотъ-же расчетъ, тотъ-же чисто разсудочный моментъ, которые даютъ неподходящую къ темѣ окраску его »Садко«.

Однако и »Св. Николай« тѣмъ отличается отъ »Первыхъ христіанъ« Перова, что Рѣпинъ, хотя и подошелъ къ чуждой для себя задачѣ, то все же разрѣшилъ ее по своему, безъ уступокъ какой либо школьной условности. »Св. Николай« такъ же весь списанъ съ натуры, какъ и »Садко«. Мы не убѣждены въ исторической точности этого изображенія, мы абсолютно не затронуты легендарной и символической прелестью этого эпизода житія святаго; мы только видимъ очень добросовѣстно составленную »живую картину«, чуть ли не моментальную фотографію съ расчетливо подстроеной сцены. Правда, реалисту Рѣпину удалось вложить много краснорѣчивой простоты въ выраженіе лица святаго и еще большую ясность въ подлую ужимку угваривающаго его сановника, но настоя-

шаго вдохновения, «луча свыше» — ему не удалось передать нисколько. Такой-же плоской, земной, как всё ходячие материалистическая теория в России 1870-х годов, представляется нам и эта картина. Однако, если чисто живописные достоинства здесь и уступают «Садко», то все же они не могут быть пройдены без внимания. Бодрость, с которой написана эта картина, выпуклая лѣпка, свѣтотѣнь въ «reine air's», ея удачный утренний колорит — были въ дни ея появления въ 1889 году довольно крупными завоеваніями для русской живописи.

Третья изъ картинъ Рѣпина въ Музѣ несравненно болѣе важна для всей его художественной характеристики. Здѣсь Рѣпинъ является реалистомъ, почти не сдѣлавшимъ уступокъ въ сторону «исторической живописи» академическаго шаблона. — Намъ было бы правда пріятнѣе, если бы собравшаяся на этой картинѣ кучка людей изображала просто веселое сборище современныхъ казаковъ, если бы Рѣпинъ здѣсь изобразилъ сцену дѣйствительности, полную живой и непосредственной красоты. Но съ одной стороны историческая окраска сюжета въ данномъ случаѣ играетъ минимальную роль, а съ другой реалистъ — Рѣпинъ, казакъ — Рѣпинъ оставался здѣсь въ своей сферѣ: онъ писалъ не чуждое своему пониманію, а близкое его сердцу — свое. Въ «Запорожцахъ» историческая фабула почти не имѣетъ значенія; неинтересно кому писать письмо всё эти заблудыги, проходимцы и герои. Довольно уже того, что страшная компанія занята сочиненіемъ какого то обшлаго

письма, содержащаго массу такихъ деталей, которая вызываютъ громкость и звѣрское веселіе ихъ хохота. —

Въ смыслѣ чисто художественномъ эта картина рядомъ съ «Иваномъ Грознымъ» въ Третьяковской галлерей — шедевръ Рѣпина. По этимъ произведеніямъ мы можемъ судить о той колористической мощи, которая жила въ этомъ славномъ представителѣ нынѣ уже минувшаго теченія русской живописи. Лишь благодаря условіямъ его художественнаго образованія, эта мощь не развилась вполнѣ, не дала тѣхъ блестящихъ результатовъ, которые бы отвоевали Рѣпину почетное мѣсто во всеобщей исторіи искусства. Съ большимъ пониманіемъ Рѣпинъ составляетъ свою мозаику спокойныхъ и здоровыхъ тоновъ, среди которыхъ искрятся и блещутъ болѣе яркія и пѣвистыя краски. Съ виртуозностью подобраны разные оттѣнки нагого тѣла, отлично придумано въ красочномъ отношеніи (нелѣпное въ смыслѣ композиціи) сопоставленіе бѣлаго бурнуса стоящаго спиной казака, къ красному кафтану толстяка, разразившагося неугомоннымъ смѣхомъ. — Такъ точно и по отдѣльнымъ характеристикамъ «Запорожцы» представляютъ сильную и жѣткую картину. Здѣсь всё типы этого чудно-романтическаго народа, этой грандіозной и героической шайки разбойниковъ и авантюристовъ. Это не тѣ «типы», которыми любили щеголять старые и новые дюссельдорфцы, это не загримированные актеры какого

нибудь Вл. Маковского, это коллекція живыхъ и въ высшей степени интересныхъ людей. Каждая голова — страница мѣткой психологіи, о каждомъ дѣйствующемъ лицѣ своей картины Рѣпинъ даетъ массу любопытныхъ свѣдѣній и при этомъ онъ остается всецѣло въ предѣлахъ живописи, онъ почти не впадаетъ въ литературный анекдотъ, въ беззастѣсливое подчеркиваніе.

Въ «Запорожцахъ» Рѣпинъ всего ближе подходитъ къ другому главному столпу русскаго историческаго реализма — къ Сурикову. Его картина какъ бы даетъ праздничную ноту отдыха, рядомъ съ грандіознымъ созданіемъ Сурикова «Ермакъ» или «Завоеваніе Сибири», посвященнымъ прославленію героическихъ трудовъ казаковъ. Эти двѣ картины дополняютъ другъ друга и рисуютъ намъ съ большой убѣдительностью одно изъ самыхъ особенныхъ, самыхъ странныхъ и въ то же время самыхъ красивыхъ явленій русской исторической жизни — казачество.

Выше мы сказали, что Суриковъ далъ совершенно особое отношеніе къ исторіи. Дѣйствительно, разнѣца между Суриковымъ и всѣми нашими другими художниками, посвящавшими себя

исторической живописи, та же, которая существуетъ между творчествомъ Меншеля и творчествомъ безчисленныхъ нѣмецкихъ историческихъ живописцевъ, начиная со старшаго Каульбаха и кончая Пилоти. Суриковъ подошелъ къ своему предмету не движимый пустымъ школьнымъ самолюбіемъ отличиться въ «болѣе трудныхъ задачахъ», онъ избралъ своимъ предметомъ исторію не по рекомендаціи ака-



Э. А. БРУЙН. — Наяда (эскизъ къ фризѣ въ Эрм. жк.).

демической рутинѣ, ставившей историческую живопись въ первый разрядъ художественнаго творчества, наконецъ онъ не пожелалъ разжалобить или забавить публику сюжетами, подобно тому, какъ это дѣлалъ Деларошъ и его послѣдователи. Суриковъ обратился къ исторіи исключительно по вдохновенію, по призванію. Для Сурикова исторія не была чуждой далекой страной, въ которую онъ заглядывалъ подобно Брюллову или даже Рѣпину, изрѣдка, между прочимъ, схватывая верхушки особеннаго міросозерцанія прошлаго. Напротивъ того исторія для Сурикова родина, такъ сказать единственная атмосфера, въ которой ему дышится легко и привольно, въ которой его творческая сила находитъ просторъ и настоящее питаніе. Суриковъ одно изъ тѣхъ загадочныхъ явленій въ челоѣчествѣ, которая указываютъ на живую связь между давноминувшимъ, погибшимъ и существующимъ, настоящимъ. Тотъ даръ прозрѣнія и ясновидѣнія, о которомъ мы не разъ говорили, что онъ рѣдкій даръ даже среди избранныхъ, — Суриковъ обладаетъ имъ въ полной мѣрѣ, въ удивительной опредѣленности. Его историческія сцены точно писаны очевидцемъ. Въ нихъ, быть можетъ, имѣются нѣкоторыя археологическія ошибки, но общее ихъ впечатлѣніе совершенно убѣдительно, оно заставляетъ совершенно повѣрить тому, что событія, изображенныя имъ, происходили именно такъ, а не иначе.



(*) А. БРУНИ. Воскресение из мертвых (картонъ для живописи въ Исаакіевскомъ соборѣ).

Въ то же время Суриковъ какъ и Менцель — великій реалистъ, великій знатокъ дѣйствительности. Его и Менцеля картины производятъ какъ бы обратное впечатлѣніе тому, которое вообще получается отъ исторической живописи. Въ нихъ нѣтъ фальши перенесенія современныхъ художнику мотивовъ въ прошлую обстановку, но наоборотъ въ удивительно вѣрной передачѣ этой минувшей жизни они указываютъ на такіе моменты прошлаго, которые и по сейчасъ дѣйствительны. Въ этомъ общечеловѣчскій смыслъ ихъ созданій, великая истинность ихъ и прелесть.

Музей Александра III обладаетъ одной лишь картиной мастера, но по этой одной картинѣ можно вполне судить о Суриковѣ. Его «Покореніе Сибири» виситъ въ томъ залѣ, гдѣ висятъ блестящія Семирадскіе, всѣ историческія картины Рѣпина, гигантскія полотна К. Маковского и Полѣнова. Но рядомъ съ придавленной, сумрачной, точно грязью писанной картиной Сурикова, всѣ эти эффектные и цвѣтистыя произведенія блекнутъ и теряютъ свое значеніе. Такъ точно въ Луврѣ блекнутъ большія картины Делароша, Г. Вернѣ и другихъ академиковъ рядомъ съ темной, небольшою «Баркой Данта» Делакруа. Неуклюже, съ трудомъ вымолвленное, но подлинное слово настоящаго избранника бьетъ и уничтожаетъ всѣ великолѣпныя блестящихъ риториковъ. Не хочется смотрѣть на ложь «Фрины», «Блудной жены» и «Св. Николая» послѣ того, какъ проникнешься мощью, страстью, всей правдой «Покоренія Сибири».

Картина эта свидѣтельствуетъ о полномъ расцвѣтѣ таланта Сурикова. Въ «Стрѣльцахъ» онъ грозенъ, мраченъ, но неудачное расположеіе группъ затемняетъ художественный эффектъ этой картины; въ «Меньшиковѣ» есть куски довольно слабой живописи, извѣстная доля сентиментальности и даже приторности; въ великолѣпной по краскамъ «Боярынь Морозовой» — въ композиціи обнаруживается нѣкоторая театраль-

ность. «Покореніе Сибири» не обладаетъ ни однимъ изъ этихъ недостатковъ. Картина эта вся одинаково мощна и мужественна, она вся написана въ одномъ порывѣ, ея композиція (если только можно это нѣкое слово прилагать къ такому свободному и смѣлому произведенію) отличается поразительной ясностью, простотой и жизнью. Весьма возможно, что въ дѣйствительности сцена нападенія Ермака со своей шайкой на сибирскихъ дикарей происходила совсѣмъ не такъ, какъ это изображено у Сурикова. Художникъ для большей ясности своего намѣренія сдвинулъ всю сцену, поставилъ враговъ лицомъ къ лицу, въ непосредственной близости одного отъ другого. Но эта вольность Сурикова не была компромиссомъ согласно рецептамъ класса композиціи, а смѣлымъ приемомъ настоящаго поэта, умѣющаго игнорировать второстепенныя неточности для того, чтобы особенно выдвинуть главную цѣль, первенствующій образъ. Въ этой сплоченности битвы, въ этомъ врѣзывающемся натискѣ небольшой кучки героевъ въ копошащуюся трусливую массу, Суриковъ примкнулъ къ великимъ художникамъ прошлаго, къ великимъ «классикамъ».

Разумѣется, въ картинѣ Сурикова есть и недостатки. Его характерная для россиянина «полубразованность», скамывающаяся въ послѣднихъ его произведеніяхъ съ такой досадной ясностью, повелѣвшая Сурикова къ упадку въ такіе годы, когда твердо знающіе свое дѣло художники лишь начинаютъ вступать въ настоящую силу, эта полубразованность сказалась уже и въ «Покореніи Сибири», въ этой послѣдней прекрасной картинѣ Сурикова. Ошибки въ рисункѣ ея бросаются въ глаза и, къ сожалѣнію, указываютъ больше на незнаніе, нежели на какое либо стилистическое намѣреніе. Вывихи рукъ и ногъ невозможны, неудачная посадка нѣкоторыхъ позъ (напр. стрѣляющаго

дикяря въ лодкѣ справа) — могла бы быть исправлена безъ всякаго ущерба для живости движенія массы. Но, къ счастью, Суриковъ не сдѣлалъ въ этой картинѣ ни одного такого промаха, который губилъ бы общее впечатлѣніе подобно тѣмъ промахамъ, которые сдѣланы имъ въ «Суворовѣ», въ его иллюстраціяхъ къ «Царской Охотѣ» и къ Пушкину. Всѣ центральныя мѣста «Покоренія Сибири» лишены этихъ недостатковъ и исполнены изумительнаго мастерства.

Особенно удалась Сурикову группа вокругъ Ермака и самъ Ермакъ, настоящий русскій народный герой-разбойникъ: страшило и въ то же время горячій искренній патриотъ. Въ самомъ Суриковѣ живетъ духъ этого Ермака, этого горячаго патриота. Ему ставятъ въ упрекъ извѣстный оппортунизмъ его картинъ. Дѣйствительно, Ермакъ его появился къ открытію Сибирскаго пути, а Суворовъ къ Суворовскимъ празднествамъ. Однако намъ кажется, что Суриковымъ при этомъ двигалъ не пошлый расчетъ, а его тѣсная связь съ родиной, его горячее увлеченіе ея величіемъ, всей ея жизнью — современной и прошлой. Эта подлинная любовь сквозитъ во всѣхъ образахъ Сурикова. Лишь человѣкъ безгранично любящій свой предметъ можетъ такъ проникнуться имъ, такъ понять и выставить всю особую прелесть его, такъ восхищаться имъ и такъ убѣдительно заставлять другихъ переживать то же чувство. Можно быть самымъ отвлеченнымъ космополитомъ, съ абсолютнымъ индифферентизмомъ относиться къ судьбамъ Россіи, но, глядя на дышащую отвагой картину Сурикова, невольно заражаешься ея энтузіазмомъ, невольно вѣришь «силѣ свыше» этого грознаго Христа на хоругвѣ, избавшаго своими

орудіемъ страшнаго и пламеннаго воина, по мановенію руки котораго рушится, крошится и разлетается многовѣковая, сложная, но враждебная всему смыслу русской исторіи культура язычниковъ.

Слѣдуетъ еще нѣсколько словъ сказать о живописи и о краскахъ «Покоренія Сибири», вызвавшихъ наибольшіе толки и пересуды. Почти всѣ въ одинъ голосъ были возмущены грязной живописью и грязнымъ тономъ этой картины. Однако намъ кажется, что въ данномъ случаѣ съ особенной ясностью обнаружилось критическое недомысліе публики.

Не станемъ спорить, что западный мастеръ одинаковой съ Суриковымъ силы таланта сумѣлъ бы достичь того же эффекта, избѣжавъ многое такое, что попало въ «Покореніе» лишь какъ слѣдствіе неполнаго знанія Суриковымъ техники дѣла. Однако, это все же не имѣетъ рѣшительнаго значенія въ общемъ характерѣ картины. И самый совершенный мастеръ не могъ бы найти болѣе близкую къ своей задачѣ манеру, болѣе подходящий къ грозному настроенію тонъ, нежели Суриковъ. Самые недочеты его живописи очевидны лишь по внимательномъ разсмотрѣніи, на нѣкоторомъ же разстояніи они

исчезаютъ совсѣмъ, такъ какъ силой своего таланта Сурикову все же удалось, перешагнувъ черезъ трудности, игнорируя ихъ, дать въ самой живописи и въ самыхъ краскахъ все, что ему хотѣлось дать. У Делакруа поверхность картины была бы пріятнѣе, менѣе рыхлой и небрежной. Менцель лучше бы справился со свѣтотѣнью, съ эффектомъ отраженія зари въ бурлящей рѣкѣ, но ни тотъ, ни другой не отказались бы отъ общаго эффекта Суриковской картины — отъ этой судорожности живописи, отъ ея «уродливыхъ» красокъ, дающихъ въ общемъ такой прекрасный тонъ. Въ одномъ этомъ тонѣ, въ одной этой цемѣющей по меланхолическимъ мозаикѣ бурныхъ, желтыхъ и черноватыхъ красокъ, звенитъ весь ужасъ и весь полѣмъ грандіозной сцены. Въ нервной, безобразно-бессистемнои техникѣ чувствуется, какъ авторъ былъ захваченъ отважнымъ духомъ своихъ, напроломъ идущихъ, героевъ. То, что такъ недостаётъ «Помпее» — адекватности замысла и исполненія,

въ полной мѣрѣ можно наблюдать въ произведеніи Сурикова. Все исполненіе этой картины носитъ тотъ же характеръ натиска и разгрома, которые являются главной темой «Покоренія Сибири».

Такая художественная сила какъ Суриковъ не могла остаться безъ послѣдователей и подражателей. Суриковъ открылъ новые горизонты, научилъ многихъ истиннымъ людямъ увлекавшимся прошлымъ Россіи. — Эти послѣдователи, если и не равняются по значенію своему Сурикову, то все-же ихъ болѣе мелкое творчество является драгоценнымъ добавленіемъ къ главному, къ грандіозному творенію мастера. Изъ произведеній этихъ послѣдователей въ Музее имѣются лишь одна картина Рябушкина, не принадлежащая къ тому же

къ самому значительному, что сдѣлано этимъ художникомъ, и одна картина А. Васнецова.

«Блудъ» Рябушкина (1861—1904) въ сущности и не картина, а скорѣе вырѣзокъ изъ картины, изображающей небольшой фрагментъ московской толпы въ XVII вѣкѣ, взирающей въ нѣмомъ изумленіи на приближающееся шествіе чужеземныхъ гостей. Однако сюжетъ игралъ послѣднюю роль въ картинѣ Рябушкина. Онъ ухватился за него лишь какъ за предлогъ, чтобы представить рядъ любопытныхъ типовъ и дать красочную гамму характерную для старой Москвы. Съ той и съ другой задачей Рябушкинъ справился вполне. Всѣ эти фizioноміи не случайные современные натурщики, а именно, лишь похожія на современныя «старинныя» лица. Въ ихъ мутныхъ и бойкихъ глазахъ свѣтится другое сознаніе, чѣмъ наше; въ ихъ минахъ и позахъ есть нѣчто дикое и наивное, чего уже не встрѣтишь въ нынѣшней столичной толпѣ. Такъ точно и краски. Всегда очень своеобразный и благородный въ своей гаммѣ Рябушкинъ не ищетъ характерной ноты «допетровскаго настроенія» въ обычной мозаикѣ сочныхъ и теплыхъ тоновъ. Онъ составилъ свою палитру изъ рѣзко контрастирующихъ и въ то же время гармонирующихъ между собой ясныхъ



А. М. МОЛДТОВЪ. Н. В. Погода (18, 11)



О. А. МОЛЛЕРЪ. — Св. Іоаннъ Богословъ проповѣдуя въ Пустыни.

и холодныхъ колеровъ и надо отдать справедливость, что и въ гаммѣ Музейной картины Рябушкинъ далъ посредствомъ сочетанія лимонныхъ, зеленыхъ, голубыхъ, бѣлыхъ и красныхъ тоновъ убѣдительно *couleur locale* древней Москвы. Въ безвременно погибшемъ мастерѣ русское искусство во всякомъ случаѣ понесло утрату бодрого, свѣжаго и простого художника, который давалъ лишь прочувствованныя и интересныя вещи. Слѣдуетъ еще замѣтить, что Рябушкинъ былъ несравненно болѣе умѣлымъ мастеромъ, нежели его товарищи. Онъ хорошо зналъ рисунокъ, перспективу и могъ, не теряя остроты въ выраженіи, справляться съ сложными и трудными задачами.

Аполлинарій Васнецовъ началъ свою художественную дѣятельность большими пейзажами, преимущественно изображающими дикія уральскія мѣстности. Не смотря на грубость техники, Васнецову удалось въ нихъ передать грандіозную ширь и сумрачную поэзію дѣвственной природы. Къ сожалѣнію, въ Музей попала лишь одна изъ подобныхъ картинъ А. Васнецова и далеко не лучшая: «На сѣверѣ» — очень эффектно затѣянная, но слишкомъ диллетантски исполненная вещь. Однако съ тѣхъ поръ какъ Васнецовъ поселился въ Москвѣ наслупотивъ дивной каменной сказки Кремля, воспоминанія его родины начали меркнуть и онъ, зараженный энтузіазмомъ своего старшаго брата къ древней столицѣ, мало по малу совершенно перешелъ къ другимъ темамъ. При этомъ Суриковъ открылъ и ему, какъ и многимъ другимъ, глаза своей «Боярыней Морозовой». Небольшой кусочекъ пейзажа въ фонѣ этой картины является откровеніемъ всего прошлаго образа первопрестольной. Въдъ и въ «Іоаннъ Грозномъ» Старшаго Васнецова нельзя не увидать черты зависимости отъ мощнаго произведенія Сурикова.

А. Васнецовъ нинѣ весь ушелъ въ свое новое призваніе. Онъ изучилъ археологію Москвы въ подробностяхъ и про-

никся ей. Передъ нимъ выросла старая Москва въ ея сказочной пестротѣ, во всемъ своемъ живописномъ чудачествѣ. Для уразумѣнія особеннаго колорита Москвы не остались, впрочемъ безъ вліянія на А. Васнецова и работы Полѣновой, Малютина, Коровина и Головина. А. Васнецовъ въ концѣ концовъ лишь связалъ въ одно все, что было въ этихъ болѣе самобытныхъ и даровитыхъ художникахъ для него цѣннаго, но сдѣлалъ онъ это съ большимъ тактомъ, движимый истинной любовью къ своему предмету. — А. Васнецовъ едва ли останется крупной величиной въ исторіи русскаго искусства, но его картины старой Москвы исполнены той серьезности, той искренности, которая сохранять во всякомъ случаѣ за ними почетныя мѣста.

Музейная картина А. Васнецова «Деревянный городъ» вполне характерна для его «Московского періода». Картина эта обладаетъ обычными недостатками мастера: диллетантизмомъ живописи и приторнымъ колоритомъ. Но за всѣмъ тѣмъ это произведеніе отмѣчено воодушевленіемъ художника своимъ предметомъ. Положимъ, археологъ не одобритъ чрезмѣрную скученность и разнообразіе этихъ построекъ, а съ чисто вкусовой точки зрѣнія можно упрекнуть Васнецова въ погоню за нѣсколькими «дешевыми» эффектами. Однако «Деревянный городъ» не есть археологическая реконструкція, а что касается извѣстнаго безвкусія этой картины, то еще совершенно недавно тѣ черты, которыя короятъ насъ въ ней теперь, нравились. Въ 1890-хъ годахъ послѣднимъ словомъ изящнаго считался именно этотъ древне-русскій «pittoresque». Его мы находимъ во всѣхъ сказкахъ Полѣновой, въ чудачествѣ Малютина, въ деревянныхъ постройкахъ Коровина

Здѣсь же умістно рассмотреть произведенія другого — лающего русскаго художника, больше всѣхъ потрудившагося надъ возрожденіемъ допетровской Руси. Викторъ Васнецовъ, завоевавшій себѣ одно время славу какого то художественнаго пророка и истинно-религіознаго мастера, представленъ въ Музеѣ какъ разъ болѣе въ качествѣ «святскаго» историческаго живописца и даже какъ жанристъ. Правда, мы имѣемъ адѣсь его «Планианицу» и его разработанный эскизъ къ живописи въ барабанѣ Кіевскаго Владимірскаго собора, однако и та и другая вещь, по значенію своему въ биографіи Васнецова, уступаютъ тремъ другимъ музейнымъ картинамъ: «Битвѣ скифовъ съ русскими», «Витязю на распутьѣ» и даже его «Балаганамъ въ Парижѣ».

Мы не хотимъ этимъ сказать, чтобъ художественныя достоинства этихъ послѣднихъ картинъ были очень высокой пробы. Онѣ какъ разъ имѣютъ всѣ недостатки другихъ подобныхъ же картинъ В. Васнецова и въ особенности свойственную ему поверхностность какъ въ замыслѣ такъ и въ исполненіи. Но все же эти картины заслуживаютъ вниманія историка, какъ характерныя для своего времени произведенія и въ особенности первая двѣ, какъ отправныя точки, отъ которыхъ пошло извѣстное движеніе русскаго живописи послѣдней четверти минувшаго вѣка.

В. Васнецовъ не крупный живописный талантъ. Рядомъ съ Суриковымъ и съ Рѣпинымъ онъ представляется безсильнымъ. Васнецовъ прошелъ очень плохую школу и никогда впослѣдствіи не могъ отдѣлаться отъ чего то диллетантскаго въ технику, въ рисунокъ и въ краски. Но авторъ «Аленушки» обладаетъ несомнѣнно настоящимъ художественнымъ темпераментомъ и какъ разъ такіе художники иногда являются родоначальниками цѣлыхъ теченій искусства, предоставляя своимъ послѣдователямъ разработать свои идеи, идти дальше по намѣченному пути. Если же до сихъ поръ поклонники Васнецова и не ушли дальше своего учителя (а скорѣе отстали отъ него), то виной тому не столько малая значительность самого мастера, сколько весь поворотъ русскаго общественной мысли отъ дорогихъ Васнецову идей и симпатій... Среди истинно-одаренныхъ и горячихъ русскихъ людей нынѣ уже никто не пойдетъ вслѣдъ за Васнецовымъ, такъ какъ все его искусство говоритъ о прошедшемъ, оно все — анахронизмъ. Но нельзя отрицать того, что къ словамъ Васнецова прислушались и тѣми истинными, которыя были въ этихъ словахъ, воспользовались многіе и не принадлежащіе къ непосредственнымъ его послѣдователямъ.

Объ музейныхъ картинахъ Васнецова на «русскія темы» принадлежатъ къ началу его арійской дѣятельности и къ началу



царствованія Императора Александра III. Онѣ характерны для художника, воплотившаго націоналистическія идеи того времени въ связи съ проснувшимся въ русскомъ обществѣ мистицизмомъ. Правительственная реакція съ неумолимой системой искореняла тогда все, что въ русскомъ обществѣ насадили «западная» теорія, отмѣченная будто-бы печатью матеріализма. Правительство при этомъ нашло себѣ поддержку и въ сферахъ «чистой мысли». Люди очень любившіе Россію съ совершеннымъ убѣжденіемъ, съ какимъ то даже религіознымъ подъемомъ искали спасеніе ея за китайской стѣной обрусенія, въ возвращеніи къ основнымъ началамъ «чисто-русской» культуры.

Васнецовъ былъ однимъ изъ самыхъ яркихъ среди этихъ убѣжденныхъ. Онъ одинъ изъ первыхъ, увлеченный проповѣдью Достоевскаго и позднихъ славянофиловъ, прежде еще чѣмъ обратиться къ церкви, обратился къ родинѣ, сталъ въ ея самобытной позіи искать утѣшеніе отъ ненавистнаго ему западничества. — Пребываніе въ Парижѣ прошло для Васнецова совершенно даромъ. И онъ подобно своимъ товарищамъ проглядѣлъ все, что было въ Парижѣ 70-хъ годовъ истинно-художественнаго, яркаго и свѣжаго. Плодами его Парижскаго пребыванія явилась лишь упомянутая очень слабая, очень грубая картина «Балаганы», изображающая въ пошлой карикатурѣ излюбленныхъ французами празднества, а также еще непримиримая ненависть, которую питаетъ до сихъ поръ Васнецовъ ко всему, что не Россія — не русское.

Именно эта ненависть и не прошла даромъ для самого Васнецова. Она не могла способствовать развитію въ этомъ художникѣ отсутствующей въ немъ яркой самобытности и лишь



Е. Р. фонъ РЕЙТЕРЪ. — Жертвоприношеніе Авраама (1849 г.).



самымъ печальнымъ образомъ отозвалась на его умѣннѣ. Когда Васнецовъ, выставившій въ Парижѣ въ 1900 г. свои религіозныя и фантастичныя вещи, потерпѣлъ полное фіаско, то патріоты наши обвинили французовъ въ непониманіи «чисто-русскихъ» идеаловъ. Однако, на самомъ дѣлѣ русскіе идеалы были здѣсь не причеиъ, а все сводилось къ тому, что Васнецовъ абсолютно не могъ своей немошной фантазіей, своей жалкой живописью, банальностью своихъ замысловъ произвести впечатлѣніе на людей, которые одновременно могли любоваться Бернъ-Джонсомъ, Л. Фредерикомъ и всѣми сокровищами, собранными на «Centennale». Китайская стѣна, возведенная Васнецовымъ между своимъ творчествомъ и всемірной школой, привела за отсутствіемъ порядочной школы у себя на родинѣ*, лишь къ тому, что онъ даже не сумѣлъ выразить

* Въ Александрію, въ которой въ 1871 г. Васнецовъ уже былъ.



Е. Р. Фохт РЕЙТЕРНЪ.
Семья барона Швертцеля (акварель 1824 г.).

всей своей «наивности». Плохая школа хуже полного отсутствия ее. Отъ доживающихъ свой вѣкъ академическихъ эпигоновъ, Васнецовъ успѣлъ заразиться лишь тривиальностью приѣмовъ въ композиціи, жидкой живописью, извѣстной пошлостью красокъ, но при этомъ онъ потерялъ и ту дѣтскую простоту, которая позволила бы ему создать что либо совершенно особенное, свое. Это то мы можемъ изучить и на его Музейныхъ картинахъ. Впоследствии онъ сталъ лечить свой талантъ на изученіи византийцевъ, но и тутъ отсутствіе школы привело его лишь къ скватыванію верхушекъ.

Все сказанное однако не отнимаетъ у Васнецова его значенія перваго піонера, открывшаго новые горизонты для цѣлаго ряда художниковъ. Картины Васнецова, за исключеніемъ одного «Каменнаго Вѣка» слабы и немощны, но однѣ его темы могли натолкнуть на новыя мысли, а въ его аквареляхъ и безпритязательныхъ эскизахъ онъ обнаружилъ не разъ тонкое пониманіе древне-русской красоты, извѣстный даже вкусъ и оригинальность. Какъ ни какъ, а отъ Васнецова пошли многіе русскіе художники, давшіе весьма цѣнныя вещи. Васнецовъ можетъ считаться за родоначальника искусства Полѣновой, Якунчиковой, Малютина, Коровина и Головина — все художниковъ, лишь слабо или вовсе не представленныхъ въ нашемъ Музее.

Изъ Васнецова, автора «Борьбы скифовъ и русскихъ» и «Каменнаго Вѣка», вышелъ и Рѣрихъ, человѣкъ безусловно способный, но, къ сожалѣнію еще менѣе владеющій своимъ мастерствомъ, нежели его прототипъ. Для Рѣриха не прошли, правда, даромъ завоеванія импрессионистовъ и новыхъ стилистовъ, но, не обладая благородно-воспитаннымъ вкусомъ, Рѣрихъ и у нихъ заимствовалъ лишь верхушки, оставаясь во всемъ прочемъ такимъ же варваромъ, вѣрнѣе (что гораздо хуже) полуварваромъ, какъ и Васнецовъ. Въ Музее имѣется всего одна картина Рѣриха, не особенно для него характерная, но болѣе крѣпкая, нежели многія другія, благодаря отсутствію въ ней слишкомъ шокирующихъ промаховъ. Это скромный, выдержанный въ зеленовато-черной гаммѣ сѣверный пейзажъ, среди котораго у самой воды сидятъ семья вороновъ, приветствующихъ своимъ карканьемъ показавшуюся на горизонтѣ ладью.



Для нашего изслѣдованія русской исторической живописи «свѣтскаго» характера мы взяли исходной точкой творчество Брюллова и, дѣйствительно, черты «Брюлловства» оказались за немногими исключеніями во всѣхъ нашихъ художникахъ, писавшихъ на историческія темы. — Теперь пора намъ обратиться къ другой отрасли исторической живописи — къ религіозной, имѣвшей въ продолженіи послѣднихъ 80-хъ лѣтъ не мало цѣнныхъ и любопытныхъ явленій. Обсужденіе нашей религіозной живописи въ томъ видѣ, въ какомъ она представлена у насъ въ Музее, бесспорно слѣдуетъ начать съ произведеній Э. А. Бруни (1800—1875).

Творчество Брюллова является отраженіемъ на академической почвѣ «историческаго романтизма»; творчество Бруни слѣдуетъ считать отраженіемъ (такъ же не лишеннымъ академической окраски) другаго фазиса романтизма — а именно такъ называемаго «назарейства». Подобно тому какъ въ картинахъ Брюллова мы можемъ найти много отголосковъ Гро, Жерико, Декана, а въ особенности — «буржуазно-умѣренныхъ романтиковъ» вроде Делароша, Конъ и Галлэ, такъ точно и творчество Бруни получило особый оттѣнокъ вслѣдствіе увлеченія его проживавшими тогда въ Римѣ германскими туристами. Однако нужно быть справедливымъ. Не отсутствіе крупныхъ дарованій сдѣлало изъ двухъ корифеевъ нашей живописи мастеровъ второстепеннаго значенія въ общей исторіи искусства, а лишь ихъ происхожденіе изъ страны со слишкомъ слабой художественной жизнью, со слишкомъ робкимъ эстетическимъ мировоззрѣніемъ. По своему личному темпераменту, по своимъ огромнымъ талантамъ и тотъ и другой художникъ могли бы во Франціи, въ Англіи, или въ Германіи дать несравненно болѣе живые и значительные плоды. Тамъ они нашли бы еще въ дни юности, когда складывается художественная душа, настоящее направленіе; тамъ, согрѣтые общимъ энтузіазмомъ, они бы не выросли въ холодныхъ, официальныхъ художниковъ, поражающихъ насъ до сихъ поръ великолѣпіемъ своего размаха и совершеннымъ знаніемъ техники дѣла, но оставляющихъ насъ въ душѣ безразличными вслѣдствіе того формализма, которымъ отмѣнены ихъ работы.

Въ частности Бруни не какой либо Иполитъ Фландрентъ или «религіозный» Энгръ. Это вовсе не только хорошій знатокъ рисунка, подражавшій болѣе искреннимъ и горячимъ художникамъ. Нѣтъ, въ Бруни жило грандіозное дарованіе, которое даже въ томъ видѣ, въ которомъ оно успѣло проявиться, производитъ очень внушительное впечатлѣніе. Впрочемъ, быть можетъ, Бруни вообще «не попалъ въ свое время», Бруни былъ типичный итальянецъ, прямой потомокъ Бронзино, Сальвиати, братьевъ Каррачи, Гверчино, Гвидо, Франческини Л. Джордано. Талантъ чисто декоративный, внѣшній. Его увлеченіе назарейцами было также очень внѣшнимъ, формальнымъ, и мало во всякомъ случаѣ отвѣчало его художественному темпераменту. Подавшись всеобщему теченію, онъ попалъ на такія темы и выработалъ такой стиль, въ которомъ онъ только могъ проявить свое удивительное остроуміе и свое огромное мастерство, но не далъ при этомъ чего либо зажигающаго и увлекательнаго. Это однако не помѣшало Бруни оставить прекрасныя вещи, полныя такой выдержанной декоративной и стильной красоты, что онѣ въ этихъ отношеніяхъ оставляютъ далеко позади себя все, что сдѣлано было Брюловымъ, главнымъ недостаткомъ котораго было отсутствіе вкуса и стили.

Художественную личность Бруни въ Музее Александра III можно еще лучше изучить, нежели личность Брюллова. Лишь



А. А. ИВАНОВЪ. Женихъ покупаетъ серги невесты (акварель 1838 г.).

какъ портретистъ онъ отсутствуетъ здѣсь, и это очень жаль, такъ какъ и въ портретахъ (крайне правда немногочисленныхъ) Бруни обнаруживалъ совершенно особую прелесть и художественное благородство. Остальные-же всѣ фазисы его творчества представлены въ Музеѣ, начиная съ его перваго опыта — уже изумительной по совершенству «Камиллы», кончая его картонами къ живописи въ Исаакиевскомъ соборѣ и въ Храмѣ Спаса въ Москвѣ.

«Смерть Камиллы», написанная Бруни 24-хъ лѣтъ — является пожалуй лучшимъ доказательствомъ совершенной исключительности его дарованія. Въ этой картинѣ не надо искать какой либо искренности, живого драматическаго слова, поэтичнаго настроенія. Написанная по заказу князя Барятинскаго въ pendant къ картинѣ классика Камучинни «Аттилий Регуль» — она вся отиѣчена разсудочностью и формализмомъ классической школы. Однако «Камилла» все-же невозможно ни въ какомъ случаѣ сдать въ архивъ скучнѣйшаго академизма и, рядомъ съ холодными и сухими произведеніями главы италіанскаго классицизма, картина Бруни должна была производить поразительное впечатлѣніе. Юношескій пылъ мастера въ значительной степени оживилъ школьный шаблонъ, а во всемъ исполненіи этой картины рядомъ съ превосходнымъ и полнымъ знаніемъ академическаго канона, казалось подлинное дарованіе, дарованіе не только пластическое, но и красочное.

«Смерть Камиллы» Бруни, не смотря на свой однотонный общій эффектъ, одна изъ самыхъ колоритныхъ картинъ Музея. Въ ней нѣтъ яркихъ и пестрыхъ колеровъ, въ ней нѣтъ теплаго общаго тона, но всѣ краски ея и сами по себѣ прекрасны въ своей благородной заглушенности, и приведены въ одну общую, поразительно выдержанную, гармонію. Какъ удивительно распределены на картинѣ Бруни пятна: бархатисто розоваго плаща Горация, голубой мантіи Камиллы, пурпура жреца,

удары голубыхъ и желтыхъ тоновъ въ боковыхъ группахъ; какъ красиво затушеванъ весь сизобурый мутный фонъ съ его строгими архитектурными линиями, съ выделяющимися на немъ желтыми и коричневыми массами гениально скомпонованныхъ трофеевъ. — Еще одна рѣкая черта во всей русской живописи — это мастерство самой живописи. Съ удивительной гибкостью положены мазки, остроумно и красиво всюду подчеркнуть превосходно нарисованный контуръ, плавно и сочно «втерты» краски. Вся картина представляетъ красивую «драгоценную» поверхность. «Камилла», въ этихъ отношеніяхъ не уступаетъ самымъ совершеннымъ картинамъ старыхъ мастеровъ. Нужно, впрочемъ, отмѣтить, что многое изъ всего этого мастерства техники Бруни могъ заимствовать у своего учителя Шебуева — познававшего «кухню» живописи на самомъ упорномъ изученіи Пуссена. Черты Шебуевской техники можно уловить во многихъ первозрядныхъ достоинствахъ живописи «Камиллы».

Уже эта одна картина (подобныхъ которой не найти ни у Корнеліуса, ни у Шнорра, ни у Овербека) указываетъ на свѣтскій, декоративно-внѣшній характеръ дарованія Бруни. Дальнѣйшимъ доказательствомъ тому, что настоящей областью Бруни должна была служить именно «свѣтская» живопись, является его «Вакханка» 1828 г. и два рисунка найдъ служившихъ эскизами для живописи въ Новыхъ комнатахъ Эрмитажа.* Послѣдніе по великолѣпному стилю, по расположенію фигуръ внутри рамъ, по жестамъ и тѣлосложенію этихъ крупныхъ и здоровыхъ «рафаэлевскихъ» женщинъ — совершенно классичны въ лучшемъ смыслѣ слова. Однако Музейная «Вакханка» заслу-

* Странная судьба Бруни. Не только его великія религіозныя картины погибли въ сожженіи «Летнихъ» Павильоновъ Эрмитажа, но и его наиболее законченныя свѣтскія живописи пожелали такъ, что изъ почти искомого разпада. «Надма» въ Эрмитажѣ украшаютъ фронтъ подъ самымъ потолкомъ, на значительной высотѣ.

живасть особеннаго вниманія, какъ произведеніе «доведенное до конца», и поэтому особенно значительное.

«Вакханка» рисуетъ намъ всего Бруни, его чисто эллинское чувство формы, его огромное мастерство. Сюжетъ самый простой и даже банальный: молодая нагая женщина поитъ виномъ мальчишку. Брюлловъ сдѣлалъ бы изъ этого сюжета шуточно тривиальную сценку, съ нѣсколко эротической нотой. Бруни же далъ въ своей картинѣ цѣлую художественную программу. Принципамъ: «треугольника композицій», влеченности и округлости линий, размѣщенія пятенъ и дополнительныхъ красокъ — всѣмъ этимъ «мертвымъ звукамъ» академической рутинѣ Бруни вернулъ ихъ настоящей живой смыслъ, надъ которымъ билось не одно поколѣніе художниковъ, занимавшихся разрѣшеніемъ задачи абсолютной красоты формъ. «Вакханка» Бруни не мертвая классическая работа на пятерку, но истинно красивая картина, полная живой красоты, которой вредитъ въ Музеѣ лишь недостойное соседство вснхъ Басиныхъ, Скотти и Неффовъ, въ особенности же такого сентиментальнаго и приторнаго произведенія, какъ очень любимое публикой «тріо ангелочковъ»* самого Бруни.

Полное соотвѣтствіе содержанія съ формой, особенностей личнаго характера художника съ заданіемъ — главное достоинство всѣхъ этихъ произведеній Бруни, при разборѣ которыхъ и не приходится дѣлать никакихъ оговорокъ. Это вполнѣ цѣльныя и прекрасныя вещи. — Не такъ обстоитъ дѣло съ другими картинами мастера въ Музеѣ, составившими какъ разъ главную его славу. Въ нихъ Бруни, оставаясь удивительнымъ и первокласснымъ мастеромъ, создавъ произведенія, быть можетъ, наиболѣе совершенныя по формамъ среди всѣхъ картинъ монументальной живописи первой половины XIX-го вѣка, все же остался позади своего заданія, все же не сказалъ живыхъ словъ. Напыщенная театральность, вполнѣ пригодная къ такой сценѣ какъ «Убіеніе Камиллы», красота композицій, рисунка и живописи, исчерпывающая все содержаніе такихъ произведеній какъ его эрмитажныя «Наяды» и «Вакханка», не были достаточны и даже отчасти, не были умѣстны въ приложеніи къ грандіозной простотѣ Библейскаго эпоса и къ мистическимъ откровеніямъ Евангелія и Апокалипсиса. Правда, Бруни имѣлъ тактъ отойти въ этихъ своихъ созданіяхъ отъ узкой формулы классицизма; онъ остроумно и тонко заимствовалъ у Корнеліуса и Овербека ихъ стиль и типы, онъ приложилъ все усиліе достигъ монументальнаго величія и «фрескового» спокойствія. Но съ особенностями дарованія, національности и школы не легко справиться, и Бруни, не смотря на всю свою симпатію къ назарейцамъ, удалось перенести въ свое творчество лишь вышнія черты этихъ художниковъ. Въ чисто формальномъ отношеніи онъ оставилъ далеко позади себя всѣ потуги на мощь Корнеліуса, все исканіе рафаэлевской красоты Овербека, но его композиціямъ недостаётъ той проникновенности, той крѣпости убѣжденія, той искренней ноты и той умиленности, благодаря которымъ авторы «Четырехъ апокалиптическихъ всадниковъ» и «Церковныхъ таинствъ» сохраняютъ совершенно особенное положеніе въ исторіи искусства.

Однако, повторяемъ, съ чисто формальной стороны и эти произведенія Бруни первокласснаго достоинства и являются прямо первыми во всемъ намѣмъ Музеѣ. «Помпея» Брюллова болѣе эффектна и потому болѣе популярна нежели «Мѣдный Змій» Бруни, но въ своей сущности «передъ Аполлономъ» картина Бруни «бьетъ» картину Брюллова. И то и другое произведеніе страдать театральностью, но, если перейти отъ этого общаго

недостатка къ достоинствамъ обѣихъ картинъ, то мы замѣтимъ огромную разницу между этими славными страницами исторіи русскаго искусства. И Брюлловъ и Бруни рядомъ съ трагическимъ эффектомъ, добивались чисто пластическаго впечатлѣнія. Но болѣе легкомысленный и поверхностный Брюлловъ удовлетворился на полусловѣ, тогда какъ картина Бруни тѣмъ и замѣтельна, что она доведена до конца въ извѣстной системѣ, что исполнена возможнаго совершенства съ извѣстной точки зрѣнія. И въ «Помпее» и въ «Мѣдномъ Змѣи» напыщенный пафосъ замѣняетъ искреннее чувство и настоящий трагизмъ. Выспренній жестъ актера, играющаго Моисея, не правдивѣ застывшихъ бѣгловъ Брюллова, замысловатыя позы корчащихся въ судорогахъ израильтянъ не производятъ болѣе убѣдительнаго впечатлѣнія, нежели разнообразныя и изящныя тѣлодвиженія Брюловскихъ героевъ. Однако, если смотрѣть на ту и другую картину, какъ на разрѣшеніе чисто формальныхъ задачъ, какъ на красивую комбинацію линий и на выдержанность извѣстнаго колорита, то «Мѣдный Змій» окажется безконечно выше «Помпеи». Слабыхъ мѣстъ въ «Мѣдномъ Змѣи», за исключеніемъ женщины съ мертвымъ ребенкомъ слѣва, даже и нѣтъ. Это театръ, но театръ первокласснаго достоинства, на подмосткахъ котораго артисты равносильные Тальмъ и Ристори декламируютъ звучныя фразы Корнелія и Расина, для котораго великолѣпный декораторъ написалъ сумрачную и ужасающую декорачію, и наконецъ геніальный режиссеръ разиѣтилъ группы, собравъ и поднявъ всю правую волну «хора», разливающуюся къ авансценѣ въ фигурахъ лежащихъ и корчущихся жертвъ. Можно отрицательно относиться къ такимъ произведеніямъ какъ «Мѣдный Змій», говорить про нихъ, что они живы, но нельзя безъ самаго проникновеннаго уваженія проходить мимо ихъ совершенства; для людей-же, еще чувствующихъ самодовольщее значеніе прекрасной формы, картина Бруни останется однимъ изъ самыхъ полныхъ и значительныхъ открытій прекраснаго. Наше поколѣніе, измѣльченное безпринципностью индивидуализма, должно смотрѣть на это грандіозное порожденіе «школы» какъ на недостижимое уже и потому особенно завидное великолѣпіе.

Плафоны и люнеты Бруни въ Исаакіевскомъ соборѣ тонутъ въ непроницаемую мглѣ. Лишь въ большіе праздники, когда этотъ несчастный архитектурный памятникъ Николаевскаго времени освѣщается электричествомъ, можно разглядѣть живопись Бруни, но и тогда страшная выпина, на которой она помѣщена, не даетъ возможности насладиться ея достоинствами. Помѣщеніе этихъ великолѣпныхъ картинъ монументальнаго характера въ потемки — непростительная ошибка архитектора Монферана и она тѣмъ болѣе досадна, что какъ разъ самая банальная картина, написанная для той же церкви Брюловымъ, Басинымъ, Петровскимъ, Неффомъ, размѣщена всѣ по низу, освѣщены порядочно и частью уже воспроизведены въ мозаикахъ. Тѣмъ болѣе драгоцѣнны будутъ (до того дня, когда въ нашемъ обществѣ не проснется настолько художественное сознаніе, чтобъ сдѣлать живопись Бруни доступной для созерцанія*) картыны къ этой живописи, попавшіе въ Музей изъ Академіи Художествъ и, къ сожалѣнію, до сихъ поръ не удостоившіеся прикрытія стекломъ.

Эти картыны (исполненные Бруни въ 1840-хъ годахъ) доказываютъ, что мастеръ въ своей живописи Исаакіевскаго

* «Служение ангеломъ».

* Сдѣлано бы построитъ отдѣльное зданіе, въ которомъ и размѣстить всю эту прислужную стѣнопись, пренія же мѣста въ соборѣ можно было бы разурасить орнаментами или же заполнить мозаикой съ оригиналомъ Бруни

собора шагнул послѣ «Мѣднаго Змія» еще дальше на пути монументальнаго великолѣпія. Всѣ эпизоды рассказаны съ классической простотой и ясностью; даже театральности здѣсь какъ то меньше и, главное, она менѣе напыщена. Съ неподражаемымъ умѣніемъ располагаетъ Бруни массы и группы, съ чувствомъ огромнаго такта уравниваетъ онѣ композицію, съ рѣдкимъ пониманіемъ изящнаго, рисуетъ онѣ округлыя и прекрасно сплетенныя линіи. Въ иныхъ позахъ онѣ даже достигаетъ истиннаго трагизма. Лишь въ лицахъ, въ выраженіяхъ онѣ не могъ уйти отъ себя. Правда, его лица въ картинахъ обличаютъ упорное исканіе и даже тонкое пониманіе мистической загадочности и христіанскаго умиленія, однако подлиннаго впечатлѣнія они все же не производятъ — и въ нихъ слишкомъ сквозитъ расчетъ. Но насколько даже эта «уловка» выше глупаго шаблона, въ которомъ прибѣгалъ Брюлловъ въ своей религіозной живописи, доказываетъ то, что переходя изъ залы, гдѣ собраны картины Брюллова для Исаакиевскаго Собора, въ залъ, гдѣ висятъ картины Бруни, кажется, точно вступаешь изъ душнаго академическаго класса въ ясный и свѣтлый храмъ.

Для изученія религіозной живописи Бруни весьма цѣнны: его эскизы сейей къ «Мѣдному Змію», и нѣсколько рисунковъ въ Тенишевскомъ собраніи, (среди которыхъ особенно слѣдуетъ отмѣтить эффектную въ своей трагической простотѣ композицію «Каинъ» и тонкій карандашный рисунокъ «Троица»), а также акварельные эскизы къ росписи Храма Спаса въ Москвѣ, исполненные Бруни уже въ старческомъ возрастѣ, но доказывающіе, что съ годами творческая сила мастера и громадное его умѣніе не ослабѣвали. Отдѣльно стоитъ слишкомъ избитая копіями и повтореніями картина Бруни «Моленіе о чашѣ», популярность которой, впрочемъ, вполнѣ объясняется не только красотой ея композиціи, красокъ и живописи, но и неподдѣльнымъ чувствомъ, которымъ она исполнена.

Отклики назарейцевъ можно найти въ творчествѣ еще нѣсколькихъ русскихъ художниковъ середины XIX-го вѣка, изъ которыхъ лишь двое представлены въ Музеѣ: фонъ Моллеръ и фонъ Рейтернъ, два чистокровныхъ германца, которыхъ лишь по мѣсту ихъ рожденія и творчества приходится отнести къ русскимъ художникамъ.*

Моллеръ, (1812—1875), не сразу заразился мистицизмомъ назарейцевъ. Сначала онѣ былъ жизнерадостнымъ молодымъ



человѣкомъ, военнымъ въ оставкѣ, писавшимъ въ часы досуга батальныя картины. Увлеченіе Брюлловымъ натолкнуло его на инныя темы. Среди картинъ Брюлловскаго характера особенной славой пользовался его «Поцѣлуй», исполненный въ тѣхъ пестрыхъ колерахъ и въ той веселой манерѣ, въ которыхъ и Брюлловъ считалъ долгомъ изображать свои иллюстраціи итальянской «народной жизни». Въ первый же періодъ своей дѣятельности въ 1841 г. написалъ Моллеромъ въ нѣсколькихъ вариантахъ и портретъ Гоголя, одинъ изъ которыхъ находится въ Музеѣ Александра III. Этотъ портретъ служить также краснорѣчивымъ доказательствомъ зависимости Моллера отъ манеры Брюллова и не свидѣтельствуетъ о присутствіи въ мастерѣ большого дара характеристики. Оправданіемъ Мол-

лера можетъ, впрочемъ, служить то, что Гоголь для него позировалъ не просто. Одинъ изъ этихъ портретовъ предназначался семье писателя въ Малороссіи, и Гоголь, какъ передаютъ мемуары, старался для этой цѣли принарядиться и вообще принять возможно «благообразный» видъ.

Дружба съ Гоголемъ и знакомство съ назарейцами не прошли даромъ для впечатлительнаго и горячаго Моллера. Но кромѣ того и обстоятельства его личной жизни способствовали тому, что онѣ сталъ искать утѣшеніе въ мистицизмѣ. Мало по малу Моллеръ совершенно бросилъ сюжеты свѣтской романтики и обратился къ религіозной живописи. Двѣ картины Моллера, иллюстрирующія этотъ поворотъ въ его художественной дѣятельности, находятся въ Музеѣ: одна огромныхъ размѣровъ «Св. Іоаннъ Богословъ на Патмосѣ» 1857 г., другая — небольшая картина съ полуфигурами «Несеніе Креста» 1869 г.

Оба эти произведенія доказываютъ серьезныя намѣренія автора, они пожалуй, даже трогательны по проявившимся въ нихъ усердію и убѣжденію, но какъ художественныя произведенія они не представляютъ ничего отраднаго. Мало художнику отъ всего сердца желать что либо сдѣлать, нужно еще имѣть на то призваніе. Этого то призванія въ Моллерѣ и не было, и, насколько его первыя вещи были пріятны своей живостью и непосредственностью, настолько его религіозныя картины скучны своей разсудочностью и наивнымъ заимствованіемъ чужого рецепта. — Хуже всего въ нихъ колоритъ. Краски этихъ картинъ прямо невыносимы для глаза; въ нашемъ національномъ Музеѣ, вообще не блистающимъ изобиліемъ красочныхъ красокъ, обѣ картины Моллера принадлежатъ къ самымъ уродливымъ по краскамъ явленіямъ. Фиолетово-рыжій тонъ «Патмоса» и сочетаніе розоваго съ синимъ на «Несеніи Креста» служатъ печальнымъ доказательствомъ того, насколько въ серединѣ XIX вѣка были забыты самыя элементарныя понятія о законахъ красочной красоты.



Н. Н. ГЕ. — Портретъ г-на Меркулова



* Позднѣе, въ каталогѣ Музея мы встрѣчаемъ еще два имени послѣдователей назарейскаго стиля въ Россіи: то М. Васильевъ и К. Венигъ; однако и тотъ и другой представляютъ столь нехарактерныя произведенія, что глѣзъ изъ нихъ, съ трудомъ вѣрится, чтобы авторомъ ихъ можно было считать за русскихъ назарейцевъ. «Итальянка» перваго и популярный костюмный этюдъ «Русская Дѣвушка» втораго, самыя заурядныя, приторныя, салонно-комнатныя картины.

Фонь Рейтернъ (1794—1863) не былъ «профессиональнымъ» художникомъ. Онъ представляется скорѣе очень образованнымъ дилетантомъ, лишь между прочимъ занимавшимся искусствомъ. Его твореніе состоитъ изъ немногихъ картинъ, и, судя по нимъ, зависимость его отъ назарейцевъ можетъ показаться парадоксальной, настолько въ нихъ мало той сентиментальности и мистическаго восторга, которые составляютъ, казалось бы, все содержаніе нѣмецкихъ пуристовъ.

Какъ разъ картину Рейтерна въ Музее: «Жертвоприношеніе Авраама» можно было бы скорѣе отнести къ торжеству реализма на почвѣ религіозной живописи. Это не болѣе какъ очень добросовѣстный этюдъ трехъ человѣческихъ фигуръ: маститаго старика, красиваго нагого юноши и изящной дѣвушки въ видѣ ангела. Однако превосходные рисунки и акварели Рейтерна доказываютъ самую тѣсную зависимость его отъ одного изъ главныхъ принциповъ назарейцевъ: отъ ихъ культа наивныхъ примитивныхъ итальянскихъ и нѣмецкихъ художниковъ. Съ величайшимъ вниманіемъ и непоколебимой серьезностью списывалъ Рейтернъ натуру. Въ этомъ усердіи чувствуется самое умиленное, прямо религіозное отношеніе къ дѣлу. — Къ сожалѣнію, многочисленные любимые этюды мастера скрыты для публики и составляютъ собственность сына художника, извѣстнаго собирателя русскихъ *peintre-graveur* овъ — Е. Е. ф. Рейтерна. Но и по одной имѣющейся въ Музее акварели можно судить о томъ, какой тонкій и трогательный художникъ былъ Рейтернъ. Эта акварель изображаетъ *intérieur* тестя художника фоня Швертцеля со всей его семьей, занятой разнообразной работой, и является страничкой милой нѣмецкой уютности, соперничающей по своей теплой интимности съ лучшими аналогичными сюжетами Ходовѣцкаго.



М. В. НЕСТЕРОВЪ.
Этюдъ къ «Воскресенію» Александра Невскаго въ храмѣ Воскресенія
в. С. Петербургъ (акварель).

До сихъ поръ мы указывали на русскихъ художниковъ, лишь отчасти зараженныхъ назарействомъ и скорѣе уступавшихъ по своему значенію представителямъ германскаго движенія. Однако русская живопись въ правѣ гордиться и однимъ художникомъ, который не только впиталъ въ себя все, что было великаго и прекраснаго въ художественной проповѣди назарейцевъ, но даже ушелъ отъ нихъ дальше, освободившись отъ всѣхъ присущихъ имъ недостатковъ и создавъ формулу новой религіозной живописи, равную которой по ширинѣ и грандіоз-

ному замыслу не найти во всемъ западномъ искусствѣ XIX-го вѣка. Мы говоримъ объ Александрѣ Ивановѣ, (1806—1858) безусловно самомъ значительномъ и интересномъ художникѣ всей исторіи русскаго искусства*.

Къ сожалѣнію, въ «Музее» нашей отечественной гордости, нельзя изучить Иванова. Все, что имъ было создано дѣйствительно новаго и особеннаго: его этюды къ «Явленію Христа народу» и его эскизы къ Священному писанію находятся въ московскихъ музеяхъ и въ частныхъ собраніяхъ. Музею же Александра III достались лишь три произведенія Иванова, далеко не рисующія его настоящей личности и не указывающія на полетъ его гения. Здѣсь мы имѣемъ послѣднюю дань, отданную Ивановымъ академизму — его «Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ», его интересный маленький портретъ Гоголя, и наконецъ, прелестную, но совершенно не характерную для Иванова сценку изъ итальянской жизни, исполненную акварелью.

Самъ Ивановъ не былъ въ-сокаго мнѣнія о своей первой значительной по размѣрамъ картинѣ съ религіознымъ сюжетомъ. Въ 1836 году онъ въ письмѣ къ отцу такъ охарактеризовалъ ее: «Сколько я ее знаю, она есть начатокъ понятія о чемъ-то порядочномъ». — И приступилъ онъ къ картинѣ еще со школьнымъ отношеніемъ къ дѣлу, желая «въ двухъ фигурахъ показать свое знаніе наготы и понятіе свое о драпировкахъ».

Первое время своего пребывания въ Римѣ (куда Ивановъ прибылъ въ 1830 году) онъ былъ вообще еще совершенно подъ давленіемъ академической схоластики, но замѣчательно, что и къ этой схоластикѣ, въ противоположность своимъ легкомысленнымъ и грубымъ товарищамъ, онъ относился съ глубокой серьезностью, понимая все ея значеніе, все что было прекраснаго (хотя-бы мертвенно-прекраснаго) въ ея ученіи. Въ

такомъ углубленіи Иванова въ свой предметъ и сокрыта его великая сила. Не ловкость руки, не особенно острый глазъ,

* Ивановъ считалъ себя счастливымъ, что находится въ Римѣ въ такое важное эпохическое для нѣмецкихъ живописцевъ время. Собирая это въ письмѣ къ отцу (мартъ 1840 г.) по поводу выставкѣ знаменитой картины Овербека: «Торжество Христіанской религіи въ вѣнскихъ искусствахъ», раздѣлившей всѣхъ художниковъ въ Римѣ окончательнаго на два партіи. Одни художники, согласно опредѣленію Иванова эпохалы въ самую высокую достоинства живописца религіозность, невинность, чистоту стиля и вѣрное изображеніе утвари, другая съ характеристикой изъ поклонниковъ вѣнскихъ чистоты, копирователей живого вида человѣческаго и театральнаго конспираторства... «Къ первому союзу, говорилъ Ивановъ, нѣтъ русскихъ принадлежу однимъ я...»

не богатое чувство краски были ему даны въ удѣлъ, но совершенно рѣдкая способность доискиваться глубины всякаго явления, постигать художественный смысл его со всей вдумчивостью и ясностью тонкаго поэта. Лишь постигнувъ холодную красоту классицизма, онъ отошелъ отъ него, впитавъ въ себя все, что было цѣннаго въ школьной теоріи о прекрасномъ, надъ которой работали художники съ самыхъ временъ возрожденія. Правда, это отношеніе къ классицизму отозвалось пагубно и на его «Явленіи Христа народу», при созданіи котораго онъ слишкомъ былъ связанъ условностью школы. Но зато эта-же самая школа породила въ немъ такое благородство воспріятія формъ, которое, будучи одухотворено и оживлено въ послѣдствіи внутреннимъ перерожденіемъ Иванова, сообщило его знаменитымъ «эскизамъ» небывалый характеръ монументальнаго величія и мистической красоты. Ивановъ шелъ обратнымъ путемъ, не жели его великіе предки время «золотого вѣка». Тѣ двигались отъ изученія природы къ стилю, онъ-же отъ абсолютной красоты пошелъ къ природѣ, къ жизни. Въ конечномъ результатѣ можно было-бы ожидать отъ Иванова совершенно новое въ исторіи искусства и въ высшей степени прекрасное слово, но, судьба, немилосердная вообще къ русскому художеству, распорядилась иначе, и смерть положила предѣлъ творчеству Иванова, настоящее значеніе котораго мы только угадываемъ изъ его набросковъ.

«Явленіе Христа Магдалинѣ», тѣмъ и интересна, что, дѣйствительно, свидѣтельствуетъ о первоклассныхъ знаніяхъ Иванова въ области «наготы и стилихъ драпировокъ». Христосъ на этой картинѣ могъ бы сдѣлать честь лучшему классическому скульптору — Торвальдсену. Поза Его полна красивой простоты и выразительности, пропорціи тѣла безусловно отвѣчаютъ требованіямъ канона. Весь силуэтъ и всѣ линіи внутри силуэта идеально прекрасны въ своемъ широкомъ и плавномъ разлѣвѣ. Отношеніе одной фигуры къ другой, группировка, «архитектура» картины такъ-же безошибочны. Фигура Христа, не смотря на яркость своей бѣлизны, не «перевѣшиваетъ» композиціи; послѣдняя остается цѣльной, компактной и связанной въ своихъ главныхъ очертаніяхъ. Положимъ, до великолѣпія композицій Гвидо Рени или другихъ болонцевъ далеко этой картинѣ. Непріятно поражаетъ незначительность въ композиціонномъ отношеніи пейзажа позади; фигуры вырѣзаны и поставлены на плоскомъ полуумѣ, съ слишкомъ однообразной декорацией въ фонѣ. Линіи «околичности» не связаны съ линіями фигуръ, онѣ не «заверчены» въ одну общую гармонію и въ этомъ сказывается общая слабость классицизма XIX-го вѣка и, въ частности, нѣсколько провинціальная робость ученика петербургской Академіи. Зато едва-ли можно найти у Гвидо,

у Каррачи и у современныхъ Иванову классиковъ такую строгость концепціи, такую благородную простоту и сдержанность.

Однако на этомъ еще не кончаются достоинства картины нашего великаго мастера. Въ этой «классной программѣ» уже зрѣлаго художника есть, дѣйствительно, и «начатокъ» о чемъ-то порядочномъ въ томъ смыслѣ, въ которомъ понималъ это Ивановъ. Такъ типъ Христа не только удачная комбинація всякихъ прежнихъ типовъ, но онъ дѣйствительно дышетъ праздничной торжественностью и божественной чистотой. Школьная расудочность и плохой колоритъ этой картины дѣйствуютъ отталкивающимъ образомъ, но, если взглянуть въ черты лица Спасителя, то видишь въ нихъ не одинъ расчетъ, а и настоящее угланіе. Въ этомъ лицѣ есть «пасхальное» настроеніе, та «строгая радость», та красота аскетизма, которая лучше всякихъ

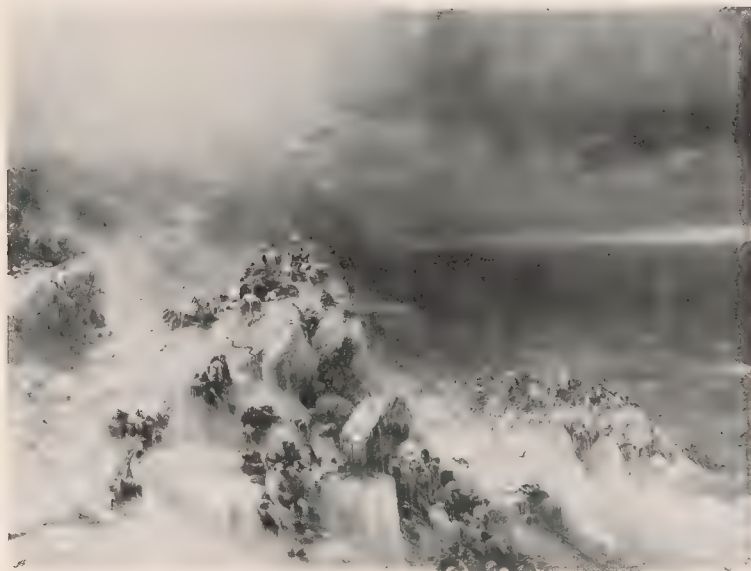
проповѣдей говоритъ о подлинности христіанскаго ученія. — Но и во второстепенной фигурѣ Магдалины, рядомъ съ очень тонкой обдуманностью, масса красиваго чувства. Выраженіе ея лица, передающее и минувшее отчаяніе, и внезапный восторгъ, принадлежитъ къ лучшимъ психологическимъ этюдамъ въ русской живописи, вообще очень изобилующей исканіями «выразительности». Въ это прекрасное лицо, списанное съ одной изъ Брюлловскихъ натурщицъ, Иванову уже удалось вложить такую силу и такую чистую искренность, до которой ни Брюлловъ, ни даже Бруни не приближались.

Два другихъ произведенія Иванова въ Музеѣ любопытны, но не значительны. Крошечный портретъ Гоголя въ халатѣ не даетъ какой-либо сильной характеристики великаго друга Иванова, но зато очень цѣненъ какъ непосредственный и точный документъ, безъ тѣни позы и подчеркнутости, присущихъ другимъ портретамъ Гоголя. Видно, этотъ портретъ написанъ попросту. Гоголь застигнутъ Ивановымъ въ томъ видѣ, въ какомъ художникъ заставалъ своего друга по утрамъ. Нѣтъ ничего фальша, злого и нарочито значительнаго въ этомъ лицѣ. Это не болѣе какъ точный, простодушный снимокъ съ натуры.

Простодушіемъ вѣетъ и отъ жанровой акварели Иванова въ Музеѣ. Ивановъ ненавидѣлъ всей силой глубокаго и серьезнаго художника, искренно вѣрующаго въ свое исключительное и высокое призваніе, все что отзывалось мѣщанской пошлостью и мелочностью. Стасовъ, а за нимъ и другіе историки хотѣли было, основываясь на упорномъ изученіи Ивановымъ природы, сдѣлать изъ него нѣчто въ родѣ основателя нашего реализма; эти близорукіе судьи даже сѣтовали на ту «ограниченность» Иванова, которая не позволила ему съ полнымъ сочувствіемъ отнестись къ реалистическому движенію современной живописи. Но безъ сомнѣнія въ этомъ отношеніи крылось глубокое недо-



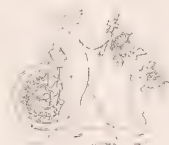
П. В. ЖУКОВСКИЙ. — Pietà (1876 г.).



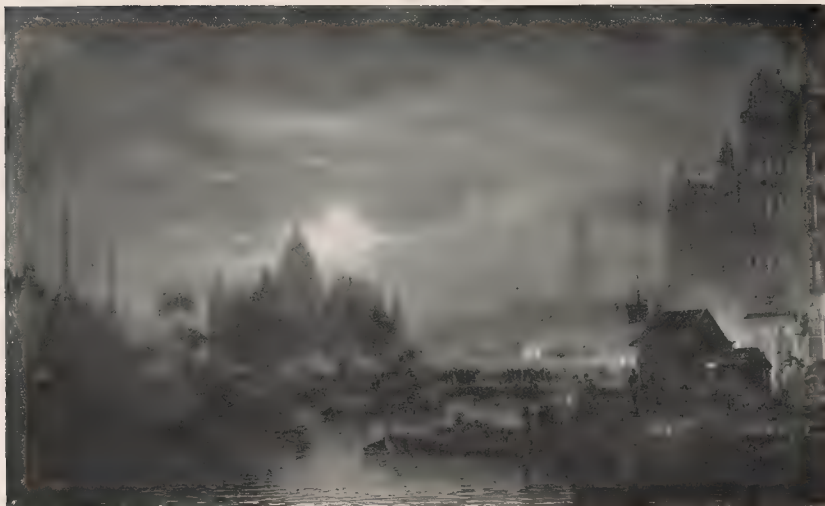
И. К. АЙВАЗОВСКИЙ. — Потопъ (1864 г.).

разумѣніе. Иванова коробилъ не самый реализмъ, не самое изображеніе горячо любимой и глубоко угаданной имъ жизни, но то поверхностно-пошлое отношеніе къ ней, которое онъ видѣлъ въ современныхъ ему «tableaux de genre».

Ивановъ, надо надѣяться, никогда не сдѣлался-бы самъ художникомъ-реалистомъ въ пониманіи Стасова, ибо на то онъ былъ слишкомъ глубоко пропитанъ идеализмомъ — не школьно-шаблоннымъ идеализмомъ, но идеализмомъ, основаннымъ на проникновенномъ, мистическомъ пониманіи вещей. Онъ самъ потому уже никогда не брался за реалистическіе сюжеты, что не «имѣлъ на то времени», что слишкомъ былъ занятъ болѣе нужнымъ и болѣе важнымъ. — Такая его акварель, какъ «Продавецъ серегъ» въ Музѣ, — чисто случайное исключеніе въ его твореніи, вызванное необходимостью поднести что-либо подходящее пріѣхавшей въ Римъ великой княгинѣ Маріи Николаевнѣ. Но, если эта вещь и не была сердечнымъ плодомъ Иванова, то все-же ему, тонкому и любовному знатоку жизни, удалось въ нее вложить такую наблюдательность, какой не найти въ рутинныхъ и глуповатыхъ «жанрахъ» Брюллова. Акварель Иванова пустячокъ — но пустячокъ, сдѣланный великимъ человѣкомъ, — нѣчто вродѣ небольшихъ, забавныхъ, но тонкихъ повѣстущекъ Гоголя.



Вѣроятно, художественная сила Иванова была слишкомъ высокой пробы для русскаго искусства и для всего отношенія русской публики къ художеству. Его значеніе почти всѣ современники проглядили, и онъ не создалъ ни настоящихъ цѣнителей, ни достойныхъ послѣдователей. Лишь кое кто изъ молодыхъ живописцевъ оцѣнилъ его значеніе, но и изъ нихъ никому не хватило силъ идти до конца по намѣченному Ивановымъ славному, но и тяжелому пути. Крамской захотѣлъ было въ одинокой фигурѣ «Христа въ пустынь» приблизиться къ выразительности и къ глубинѣ Иванова, но создалъ лишь добросовѣстный, невзрачный, сухой и непонятный этюдъ, требующій комментаріевъ для своего уразумѣнія. Ге также ухватился лишь за одну сторону Ивановскаго творчества — за его реализмъ и въ цѣломъ рядѣ картинъ постарался изобразить Евангельскіе эпизоды въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ они могли происходить въ дѣйствительности. Правда, Ге постарался при- дать этому и нѣкоторый философскій смыслъ, но, не будучи достаточно силенъ въ техники, не будучи въ состояніи справиться съ передачей своихъ мыслей въ образахъ, онъ также остается непонятнымъ безъ комментаріевъ, а живописная уродли- вость его послѣднихъ (самыхъ интересныхъ по затѣѣ) картинъ, отодвигаетъ Ге совершенно въ сторону отъ Иванова и отни- маетъ у этого фазиса его творчества чисто-художественное значеніе. — Васнецовъ, наконецъ, также, какъ будто, по- желалъ воскресить нѣкоторыя стороны Ивановскаго искусства, но, не одаренный глубокой художественной натурой и, вло- бавокъ, прошедшій очень слабую школу, онъ далъ лишь эф- фектная, впечатляющія толпу, но въ сущности очень далекая отъ оригиналовъ пародія на мистическія откровенія Иванова. — Лишь одному Врубелю, затннанному, осмѣянному «безумцу» Врубелю, удалось въ своихъ эскизахъ къ росписи Владимір-



А. П. БОГОЛЮБОВЪ. — Ярмарка въ Амстердамѣ.

скаго Собора, приблизиться къ созданіямъ величайшаго русскаго художника, но, проекты эти не получили никакого осуществленія, такъ какъ легкомысленные руководители постройки Владимірскаго Собора не поняли всего, что въ этихъ эскизахъ грандіознаго и прекраснаго.

Музей Александра III не богатъ этими художниками, болѣе или менѣе пошедшими по стопамъ Иванова. Крамской представленъ лишь неоконченными жанровыми картинами и портретами, о которыхъ рѣчь будетъ впереди; религиозное творчество Ге — всего одной картиной «Тайная Вечеря»; о «религиозномъ» Васнецовѣ дасть представленіе очень посредственная его «Плащаница», два чисто орнаментальныхъ (далеко не удачныхъ) «воздуха» и эскизы къ росписи tambura Владимірскаго Собора; наконецъ Врубель, если не считать слабаго портрета его жены въ театральномъ костюмѣ, на которомъ мы не станемъ останавливаться, отсутствуеъ въ Музее.

Картина Ге (1831—1894) въ моментъ ея появленія въ 1861 г. была послѣднимъ словомъ свѣлости и новизны. Въ то время даже на западѣ никто не рѣшался такъ просто и «обыденное»; такъ интимно и реалистично относиться къ евангельскимъ темамъ. Правда, Горасъ Вернэ, а за нимъ Бидла, уже одѣвали своихъ героев въ бурнусы и чалмы, а въ пейзажахъ копировали палестинскія мѣстности, однако, не официальному иллюстратору Вернэ и не сухому, малодаровитому Бидла удалось создать при этомъ нѣчто сильное и убѣдительно. Лишь въ далекомъ прошломъ, въ творчествѣ или скорѣе въ намѣреніяхъ Рембрандта можно было-бы указать на такую простую правдивость въ отношеніи къ предмету, какую мы встрѣчаемъ у Ге. И это одно уже отводитъ автору «Тайной Вечери» почетное мѣсто въ исторіи европейскаго искусства.

Ге не только подошелъ къ своей темѣ съ рѣшимостью отбросить школьныя условности и передать сюжетъ со всей искренностью и простотой, но онъ и достигъ въ значительной степени своей цѣли. Въ картинѣ Ге, не арабскій маскарадъ à la

Вернэ и не сухая реконструкція à la Бидла (и позже Тиссо), но очень сильная и смѣлая, дѣйствительно правдивая и убѣдительная передача событія. «Тайная Вечеря» Ге удалась ему и въ живописномъ отношеніи. Позже, увлекаясь философскими взглядами, онъ все неряшливѣе и неряшливѣе относился къ техникѣ и ко всей формальной сторонѣ своихъ произведеній. При отсутствіи хорошей школы (Ге засталъ Академію уже на склонѣ ея къ упадку — онъ пробылъ въ ней съ 1850 до 1857 года), эта техническая неряшливость отозвалась самымъ пагубнымъ образомъ даже на внутренней сторонѣ этихъ картинъ. Но «Тайную Вечерю» Ге писалъ во Флоренціи, окруженный прекрасными произведеніями искусства, полный горнія молодости, еще не забывъ кое-какихъ полезныхъ наставленій, которыя онъ успѣлъ узнать отъ товарищей и отъ учениковъ Брюллова. Музейная картина Ге поостому не только очень смѣлый шагъ въ сторону историческаго реализма, но и интересное по живописи произведеніе. «Тайная Вечеря» написана широко и бодро съ неуклоннымъ преслѣдованіемъ главнаго красочнаго эффекта. По своей чисто красочной силѣ она, если и не заслуживаетъ сближенія, сдѣланнаго нѣкоторыми критиками съ картинами Рембрандта, то все-же стоитъ на значительной высотѣ, напоминаетъ намѣренія великаго голландскаго художника и едва-ли найдется среди русскихъ картинъ того времени произведеніе, которое такъ просто и рѣшительно разрѣшало-бы подобную очень трудную свѣтовую задачу.

Однако этими внѣшними достоинствами и исчерпывается значеніе «Тайной Вечери». Вся внутренняя сторона ея не выдерживаетъ критики. Сцена, представленная Ге, очень правдива, она является удачной иллюстраціей для какого-либо историческаго сочиненія, но совершенно не передаетъ мистическаго смысла изображеннаго момента. Въ ней нѣтъ «луча свѣшнее, того луча, который пронизываетъ и освѣщаетъ малѣйшій набросокъ Иванова. Но кромѣ того, она абсолютно лишена и вообще всякаго повышеннаго настроенія. Безъ объяс-



Ю. Ю. КЛЕВЕРЬ-старший. — Лесь (1880 г.).

нения невозможно догадаться, что происходит в изображенном спящем. Да и не интересно знать, кто этот задремавший или скучающий человек на кушетке, кто этот грубоватый юноша, кто эти старики, так как их лица не поднимаются над ординарностью. Лишь в красочном эффекте Ге удалось сообщить нечто романтическое всему настроению, лишь желтый (слишком впрочем яркий) свет лучерны сообщает картинке известную загадочность и таинственность. Но для такого чисто красочного эффекта картина слишком велика по размерам, вследствие чего слишком заметна пустота ее драматического содержания.

Ге был странным художником. В разное время и в разных произведениях он успевал доказать присутствие в себе всех дарований, необходимых для истинно великого художника. Иная его картина превосходно задумана, другая отлично исполнена, третья полна трагизма и выражения, в четвертой красив в красочном эффекте, в пятой очень тонко разработана какой-нибудь психологической деталь — но нет ни одного произведения Ге в котором все эти черты, или хотя бы часть их соединилась вместе, всюду «больше половины» картины неудачна и неприятна. Лишь в портретах, Ге классично безусловно хорош, но и то мы говорим не о всех его портретах, а лишь о некоторых, почти исключительно принадлежащих к первой половине его деятельности.

В Музее кроме «Тайной Вечери» находится еще одна картина Ге: «Петр допрашивает Алексея» 1872 г. (повто-

реие картины в Третьяковской галерее 1871 года). О ней мы бы могли сказать несколько слов, говоря о нашей исторической живописи, указав на нее, как на единственную радом с рисунками Шварца «убедительную» вещь в историческом роде, появившуюся у нас до Сурикова. Однако мы предпочли обсуждение ее перевести сюда, так как она именно ярче всего свидетельствует о странной неровности дарования Ге. Картина «Петр и Алексей» распадается как раз на две половины: в одной Ге обнаруживает себя тонким знатоком психологии и истории, оставаясь при этом вполне художником; в другой он не более как ординарный à la Деларош исторический живописец, не обладающий жизненным отношением к истории и ее фигурам. В лице, в позе, в поставке ног, в повороте головы Алексея — Ге с убедительностью возстановил тяжелую и роковую драму, разыгравшуюся у русского престола двести лет тому назад. Передь нами настоящий Алексей: слабый и упрямый, умный, но безвольный, неудавшийся царевич и неудавшийся монах — одна из самых ужасных жертв грозного полубога Петра. С тонким историческим тактом выбрал Ге и костюм для Алексея, а во всей обстановке указал на симпатию страшного властелина. Пол в шашку, стены обделанные дубом, ряд однообразных стульев, «корабельная картина» рисуют нам правдиво и просто голландский порядок, скромную изящность, что то мелочное и казенно строгое, что должно было так коробить привыкших к азиатской «грязной» роскоши



А. Г. ВЕНЕЦИАНОВЪ. — Пожёница (1824 г.).

старорусскихъ людей — и что такъ любилъ видѣть вокругъ себя Петръ.

Но гдѣ же самъ герой, самъ чудовищный монархъ, пригнувшій желѣзной рукой свою родину и допрашивающій этого жалкаго, но то-же по своему страшнаго царевича? Гдѣ царь-антихристъ, царь-полубогъ? На картинѣ Ге его нѣтъ, а на креслѣ, предназначенномъ для Петра, сидитъ опять такая-же «пустышка», какими полна «Тайная Вечеря». Этого заурядный актеръ, долженъ почему-то изображать всероссійскаго гиганта! Не только Ге не сумѣлъ оживить извѣстныя всѣмъ ужасныя и прекрасныя черты Петрова лица, но онъ какъ плохой ученикъ не сумѣлъ ихъ даже мало-мальски точно скопировать. Ничего общаго съ Петромъ, если не считать подбритыхъ усовъ, нѣтъ въ этомъ мелкомъ, слабомъ, смятомъ человѣкѣ, съ его ординарнымъ лицомъ, въ которомъ даже не отразилась простая злоба. Петръ I Антокольскаго, эта плос-

коватая карикатура, для которой излюбленный Стасовымъ ваятель также не пожелалъ изучить подлинныя изображенія Петра Великаго — и тотъ рядомъ съ жалкимъ Петромъ Ге можетъ показаться энергичнымъ и свирѣпымъ героемъ.

Ге какъ портретистъ представленъ въ Музеѣ не особенно богато — всего тремя портретами, однако всѣ они заслуживаютъ вниманія. Особенно хорошъ самый ранній изъ нихъ, изображающій г. Меркулова и написанный въ 1860-хъ годахъ. По силѣ характеристики, по превосходному рисунку и умѣлой, хотя и не блестящей, живописи этотъ портретъ можетъ быть причисленъ къ лучшимъ во всемъ Музеѣ. Почти столь-же хорошъ несовершенный портретъ Г-жи Меркуловой. Портретъ Салтыкова-Щедрина не удаченъ въ краскѣ и въ лѣткѣ лица, но, тѣмъ не менѣе, въ этомъ изображеніи Ге удалось передать то характерно-русское, то невзрачное и вмѣстѣ съ тѣмъ острое, что было въ чертахъ лица знаменитаго сатирика.



Религиозное творчество Васнецова представлено в Музее, четырьмя произведениями, но из них, достойны внимания историка лишь два, другие два — акварельные образцы для вышивки Воздухов Кавалергардского собора — не следовало бы помещать в Музей, так как они очень неудачны в орнаментальном и в красочном отношении. Эти композиции лишь дискредитируют почтенную репутацию Васнецова, как возводителя русского орнамента.

Из двух других произведений мастера особенный интерес представляет эффектный эскиз акварелью к росписи тамбура Владимирского Собора, составляющий часть Тенишевского вклада. В этом небольшом формате, в легких акварельных красках — композиция Васнецова несравненно приятнее, нежели в окончательном виде, в огромном размахе, в масляной живописи, в которой Васнецов всегда оставался дилетантом. И этот эскиз не отличается строгостью. Это не больше, как эффектная иллюстрация, имеющая больше общего с Густавом Дорэ нежели со странными и прекрасными образцами византийской живописи, к которым Васнецов думал приблизиться. Но, рассматривая эту акварель как простую иллюстрацию, нельзя не отметить ее достоинств. В ней много движения, группы распределены с известной гармонией, а световым эффектом Васнецов распорядился умело и сдержанно, без той утрировки, в которую легко впасть, при изображении «Царства Небесного».

Гораздо менее приятна масляная картина Васнецова в Музее, послужившая оригиналом для вышивки пелены на плащаницу Владимирского Собора. В довольно крупных фигурах центральной композиции уже полностью выступает беспомощный рисунок Васнецова и его стремление посредством известной карикатурности подойти к стильным образцам древней иконописи. Разумеется, на иных людей и эта пародия на прекрасное, производя впечатление, ибо крупными этого прекрасного, Васнецову, человеку живому и талантливому, удалось украсить свое произведение, но, поставленная рядом с какой-нибудь древне-византийской или итальянской мозаикой, живопись Васнецова производит лишь удручающее впечатление слабого ученического подражания. — К сожалению, и по этой, наполовину орнаментальной, картине нельзя судить о декоративном даровании Васнецова. Краски в ней вялы, а в узорах Васнецов удовлетворился на сей раз тем же обыденным шаблоном, какими ныне щеголяют все наши художественно-промышленные школы, претендующие возродить национальное искусство.

Лучшим последователем Васнецова по всей справедливости считается Нестеров, который представлен в Музее

Александра III больше, нежели его учитель. Но полнота эта страдает односторонностью. Две большие картины Нестерова и бесчисленные его эскизы к живописи в Аббадманской церкви и в храме Воскресения в Петербурге — лишь намеками говорят о тех особенностях дарования художника, которые в его первоначальных произведениях, дали повод ожидать от Нестерова нечто подлинное. Лучшими произведениями Нестерова, так и остались те его первые вещи, которые все без исключения находятся в Третьяковской галерее.

Лишь пейзаж в одной из музейных картин Нестерова, да кое-какая (не лишенная, впрочем, приторности) красочная сочетания в эскизах являются положительными чертами, говорящими в пользу художественного дарования Нестерова. Все остальное в его музейных произведениях: фигуры, композиция, орнаменты указывают на слишком легкомысленное отношение. «Великий Постриг» приятнее остального своим мило задуманным пейзажем, несколько диланной наивностью всех этих ёлочек, березок и домиков. Но зато вся фигурная сторона картины — ниже всякой критики. Вместо лиц мы видим банальные маски из иллюстрированных журналов, одежды нарисованы с самой легкой мысленной «отсебачиной», без намека ни в сторону реализма, ни в сторону стилизации; вся же «постройка» картины носит на себе отпечаток необходимости и беспомощности.

Еще хуже «Св. Сергей Радонежский». Здесь и пейзаж, имеющий уже характер шаблонного Нестеровского пейзажа — с шаблонным умилительным настроением, не производящим никакого впечатления. Окончательно непонятно,

как Нестеров, изучивший, казалось-бы, житие преподобного Сергия, мог дать такой образ великого национального святого. Неужели этот сентиментальный, худенький старичок в «грациозной» отшельнической одежде, должен выражать характер энергичного основателя Троицкой Лавры, убежденного патриота, благословившего Дмитрия на бой с Мамаями? Картина Нестерова и не образ, ибо она не достаточно серьезна, и не картина, ибо в ней нет никакой живописной заботы. Это огромное полотно интересно лишь как свидетель известного общественного настроения. Будущие поколения будут видеть в нем типичное выражение той фальши и ханжества, которые лежали в основании всего возрождения «официального православия».

Из эскизов Нестерова лучше других «Сочество в Ад» и «Св. Александр Невский», исполненные им для живописи Храма «I-го Марта». Красивыми красками, удачно заимствованными Нестеровым с древних эмалей и мозаик,



А. Г. ВЕНЕЦАНОВ. — Автопортрет.



И. С. ШЕДРОВСКИЙ. Въ кабакѣ. — Разношлѣ. — Торговля сѣномъ.
(Рисунки гуашю 1830-хъ годовъ).

отличается и его «Нерукотворенный Образъ», предназначенный для фасада того-же Собора. Къ сожалѣнью, въ большемъ размѣрѣ красочныя достоинства этого произведенія исчезли совершенно и зато съ тѣмъ большей ясностью выступила фальшивая сентиментальность и нервная изысканность ангеловъ, поддерживающихъ платье. — Эскизамъ къ росписи Абастуманской церкви недостаетъ и этихъ достоинствъ. Общая гамма ихъ, приторно-блѣлая, должна производить на мѣстѣ самое отталкивающее впечатлѣнiе, а въ смыслѣ типовъ и фигуръ Нестеровъ дошелъ здѣсь до полной разнузданности до тривiальной грации конфетныхъ коробокъ. Судя по этимъ эскизамъ къ его послѣднему значительному творенiю, талантъ Нестерова окончательно задавленъ и погибъ. Можно пожалѣть, что судьба и на сей разъ обидѣла петербургскiй Музей: изъ всего Нестерова, въ него попали лишь произведенiя, доказывающiя, какъ упадокъ его личнаго творчества, такъ и упадокъ, къ которому пришла русская живопись, дерзновенно отказавшаяся отъ чужой школы, но не сумѣвшая (и не пожелавшая даже) создать собственную серьезную школу.

Совершенно отдѣльно во всемъ Музѣѣ стоитъ картина П. В. Жуковскаго, сына поэта, изображающая «Скорбь Богоматери надъ Тѣломъ Христа». П. В. Жуковскiй извѣстенъ намъ, если не считать его байрейскихъ декораций, по этой единственной живописной работѣ и по его крайне неудачному проекту памятника Александра II въ Москвѣ. Составить себѣ сужденiе объ этомъ художникѣ-дилетантѣ, на основанiи этихъ произведенiй слишкомъ трудно; можно только указать на то, что названная «Рiета» скорѣе выгодно выдается среди прочихъ религiозныхъ картинъ послѣдняго времени въ Музѣѣ. Не то, чтобъ въ ней было больше чувства, но въ ней прiятно поражаетъ умѣлая композицiя, стильное распредѣленiе массъ и импозантная величественная округлость, удачно заимствованная у болонцевъ, у испанцевъ и у другихъ типично-католическихъ художниковъ прошлаго. Живопись картины Жуковскаго — робкая и неумѣлая, но краски ся указываютъ на то, что дружба ея автора съ Беклингомъ, что знакомство его съ произведенiями Ганса Мареса, не пропади для него даромъ. Не особенно сильный, но благородный

аккордъ зеленоватого тона тѣла Спасителя, съ краснымъ тономъ одежды Богородицы, мрачный колоритъ всей картины и въ особенности небосклона съ нависшими тучами — заставляютъ насъ съ уваженiемъ отнести къ этой картинѣ и забыть въ ней тотъ оттѣнокъ *pasticcio* на старинный ладъ, который присущъ ей*.



Отправнымъ пунктомъ всего разсмотрѣннаго отдѣла нашего очерка явилось изслѣдованiе влiянiя романтизма на русскую живопись. Прежде чѣмъ перейти къ совершенно противоположному и одинаково значительному фазису русской живописи, — къ реализму, необходимо намъ еще ознакомиться съ работами нѣкоторыхъ художниковъ, которые въ пейзажѣ разрали извѣстное влiянiе романтизма.

Настоящихъ романтиковъ у насъ не было и въ этой сферѣ. Рядомъ съ Тёрнеромъ, съ Бонингтономъ, съ Корбю, съ Изабю, съ Деканомъ, со Швиндомъ намъ некого поставить. Но несомнѣнно, что причину этого слѣдуетъ искать не въ отсутствiи подходящихъ дарованiй, а въ малой культурности вообще всего нашего художества. У насъ не было ни настоящей художественной атмосферы, которая могла-бы сама воспитать наивныхъ и искреннихъ поклонниковъ поэзии въ природѣ, ни настоящей школы, которая могла-бы людямъ, уже искусненнымъ извѣстной культурой, сообщить необходимую сознательность, выдержку и мастерство. Самый даровитый изъ всѣхъ этихъ quasi-романтиковъ — Айвазовскiй (1817—1900) является самымъ мѣткимъ доказательствомъ такой «неподходящей обстановки» въ Россiи для образованiя настоящихъ художниковъ.

Получивъ очень элементарныя художественныя познанiя въ классахъ Академiи и отъ заѣзжаго второстепеннаго французскаго художника Таннѣра, Айвазовскiй съ первыхъ-же своихъ

* Отмѣтимъ тутъ же хорошенькую, маленькую картину самого В. А. Жуковскаго, изображающую тихiй вечеръ въ окрестностяхъ Альбано. Два клочка, сплывъ къ зрительскому горизонту съ высоты террасы своего монастыря тихой красотой, тонущаго въ голубоватой мглѣ, пейзажа.

шаговъ былъ захваленъ, какъ у себя на родинѣ, такъ и въ римской космополитской колоніи до совершенной потери самокритики и сознанія. Не чрезвычайная легкость фактуры, не легкомысліе характера вообще, не бѣшенная плодовитость загубили то, что было подлиннаго въ Айвазовскомъ (а для насъ несомнѣнно, что въ Айвазовскомъ жила настоящая душа художника), а именно эта легкость успѣха, эта избалованность очень грубымъ въ художественныхъ вопросахъ обществомъ, вся эта быстрая, не достаточно заслуженная репутація «великаго мастера». Нельзя винить Айвазовскаго за то, что онъ впоследствии уже совсѣмъ забросилъ изученіе природы и превратился въ какого-то ремесленника. Кого-бы не одурманилъ такой успѣхъ, такая фантастическая слава?

Айвазовскій не былъ глубокой натурой; онъ это доказалъ уже однимъ тѣмъ, что вѣрилъ своимъ цѣнителямъ и не умѣлъ, наперекоръ имъ, идти впередъ. Но нельзя все-же сказать, чтобъ Айвазовскій былъ дюжиной, ординарной личностью, банальнымъ срыва-телемъ успѣховъ, абсолютно тривіальнымъ, по самой сущности своего дарованія, художникомъ. Нѣтъ, въ немъ жила живая, горячій темпераментъ, свой предметъ — свое море онъ любилъ энтузиастской любовью и къ самой живописи Айвазовскій относился не какъ къ заказной работѣ, но какъ къ радостному занятію, дававшему ему наслажденіе. Въ сумеркавахъ русскаго искусства, онъ былъ однимъ изъ немногихъ, которые способны были вообще горѣть.

И все-же понятно, почему нынѣ имя Айвазовскаго сдѣлалось какимъ-то нарицательнымъ для обозначенія рыночной, безвкусной живописи. Айвазовскій, не былъ достаточно наивенъ и примитивенъ, чтобы создать изъ себя нѣчто цѣльное, новое, свое, но съ другой стороны успѣхъ слишкомъ вскружилъ ему голову, чтобы позволить ему искать какого-либо совершенства въ прилежномъ изученіи добытыхъ исторій искусства данныхъ. Съ одной стороны его талантъ былъ испопленъ манерной и легковѣсной школой, съ другой — онъ уже не могъ исправиться и отдѣлаться отъ пошлости, такъ какъ именно эта пошлость нравилась и постоянно отъ него требовалась. Къ этому надо еще прибавить и то, что Айвазовскій до глубокой старости оставался «провинціаломъ»; онъ ровно ничего не понималъ, ни въ современныхъ ему теченіяхъ, ни въ чудныхъ образахъ прошлаго. На все онъ глядѣлъ глазами избалованнаго публикой тенора, попавшаго изъ деревни во дворецъ. Весь почетъ, которымъ его окружали, онъ уже потому долженъ былъ считать за заслуженный, что на тѣхъ, которые раздавали ему этотъ почетъ, онъ слишкомъ привыкъ смотрѣть какъ на непогрѣшимыхъ.

Музей Александра III обладаетъ цѣлымъ рядомъ произведеній Айвазовскаго, и можно сказать, что почти всѣ эти произведенія относятся къ лучшему, что сдѣлано безмѣрно плодотворнымъ художникомъ. Замѣчательно, что изъ тринадцати номеровъ, подписанныхъ Айвазовскимъ, лишь двѣ картины* заслуживаютъ обычное для «Айвазовскихъ» прозвище «подносовъ». Не особенно высокой пробы и его банальныя акварели и сепи. Остальныя же картины, если и шокируютъ насъ импровизаторскою композиціей и слишкомъ поверхностной живописью, то все-же даютъ полное понятіе о фантазіи Айвазовскаго, объ его поклоненіи водной стихіи и объ его пониманіи природы.

Лучше другихъ гигантское полотно: «Волна» или «Кораблекрушеніе» — произведеніе послѣдняго времени (1889 г.), но не носящее обычныхъ недостатковъ картинъ Айвазовскаго, исполненныхъ имъ въ старости. Удивительно, даже съ какимъ толкомъ импровизаторъ распорядился на сей разъ массами, какъ удачно нагромоздилъ онъ водяныя горы, чтобы выразить весь ужасъ разбушевавшагося океана. Наконецъ, даже по краскамъ, эта картина Айвазовскаго не дѣйствуетъ отталкивающимъ образомъ, подобно его другимъ произведеніямъ. Хорошо затѣяна и самая сцена кораблекрушенія, подчеркивающая бессиленность человѣчества передъ природой: крошечный корабль, наполовину уже погружившійся въ воду, надъ которымъ несутся чудовищныя громады.

Въ «Потопѣ» и въ «Хаосѣ» Айвазовскій, подражалъ любимому въ первой половинѣ XIX-го вѣка английскому художнику Дж. Мартину — послѣдователю Тернера, избравшему своей спеціальностью изображеніе сложныхъ историческихъ сценъ или космическихъ пертурбацій.

Мы находимъ въ этихъ картинахъ Айвазовскаго большое сходство съ произведеніями англійскаго романтика, какъ въ самыхъ заданіяхъ, такъ и въ разработкѣ ихъ, въ широко задуманной пейзажной рамкѣ, среди которой человѣческимъ фигурамъ удѣлено лишь второстепенное значеніе. «Хаосъ»** (1864 года) является прямо даже переложеніемъ одной изъ композицій Мартина на сюжетъ изъ «Потеряннаго Рая» Мильтона. Однако сказанное не умаляетъ значенія этихъ картинъ. Уже одно то, что въ Россіи въ то время нашлись художникъ, который могъ заинтересоваться подобными темами и съ извѣстной легкостью справиться съ ними, достойно вниманія. Но и сами по себѣ

* Эти ужасныя картины, изображающія островъ Критъ, пора убраться изъ Музея. Мало-помалу съдѣлаютъ что онѣ — худшія два произведенія въ нашемъ собраніи вообще пошибу извѣстнаго живописца.

** Первая мысль этой картины явилась Айвазовскому еще въ Римѣ въ 1861 г. Вотъ что пишетъ объ этомъ Ивановъ: «Хаосъ» нарисованъ для палаты съ шифрами, по думѣ крестъ... Но вѣсто этого онъ позвучилъ мѣломъ, стиснутому горлозо мѣломъ чѣмъ раба картинъ, съ просящимъ дать болѣе опредѣленія головахъ Саво-ра.»



С. К. ЗАРЯНКО. — Портретъ Н. В. Сокуровой (1854 г.).



К. А. ЗЕЛЕНЦОВЪ. Мастерская художника П. О. Басина (1833 г.).

эти картины не заслуживают того презрѣнія, которымъ онѣ пользуются среди художниковъ въ противоположность поклоненію большой публики. «Потопъ», разумѣется, не красивая картина; ея сѣрозеленый мутный тонъ, плохая живопись скалъ, слабый рисунокъ фигуръ, производитъ непріятное впечатлѣніе; въ «Хаосѣ» поражаетъ легкомысліе автора, «дешевка» всего эффекта. Но нельзя отнять у Айвазовскаго его сильную фантазію, его умѣнье распоряжаться массами для достиженія впечатлѣнія и, наконецъ, извѣстное пониманіе грандіоза. Въ особенности «Потопъ» (1864 г.) долженъ на людей, не избалованныхъ хорошей живописью, производить сильное впечатлѣніе.

Еще большей популярностью пользуется картина Айвазовскаго «Девятый Валъ» или «Послѣ Бури» (1850 г.) и это вполне понятно, такъ какъ здѣсь художникъ соединилъ все, что нравится толпѣ: самую безцеремонную цвѣтистость съ ужасающимъ и очень яснымъ сюжетомъ. — Только что ночью была буря. Корабль погибъ и лишь нѣсколько путешественниковъ остались въ живыхъ, уцѣпившись за обломки судна. Солнце встаетъ изъ за горизонта и обдаетъ своимъ великолѣпіемъ вахханалію разбушевавшейся стихіи. Волны несутся одна за другой, ежеминутно грозя сорвать маленькихъ человѣчковъ съ ихъ шепки. Въ природѣ яростное веселіе и красота, въ людяхъ — же сознаніе своей ничтожности и безпомощности. Мысль Айвазовскаго не нова, но исполнена простаго трагизма, который не перестанетъ дѣйствовать, доколѣ море будетъ такой-же всемогущей громадой, а человѣкъ въ сравненіи съ нимъ — жалкой инфузоріей.

Кромѣ разобранныхъ картинъ Айвазовскаго въ Музѣи имѣется еще его эффектная «Буря», его «Одесса» и непріятно написанный, но выразительный «Штиль» (1889 г.), почему то названный въ каталогѣ «Этюдомъ облаковъ». Ложность и

чрезмѣрная легкость живописи вредятъ и этой послѣдней картинѣ, но все-же въ ея молочно бѣлой гаммѣ, въ передачѣ зеркальной поверхности моря — отразилась тихая красота огромнаго, залитаго свѣтомъ пространства. Легкая борозда, проведенная дельфиномъ, играющимъ въ солнечныхъ лучахъ, лишь подчеркиваетъ праздничность настроенія.

У Айвазовскаго не было настоящихъ учениковъ, но черты его творчества отразились на работахъ двухъ живописцевъ — Куинджи и Дубовскаго. Первый изъ этихъ художниковъ, хотя и не удержался на той высотѣ, на которую его поставила критика 1870-хъ годовъ, представляетъ изъ себя все-же значительную фигуру въ русской живописи XIX вѣка, и можно лишь пожалѣть, что онъ отсутствуетъ въ нашемъ Музѣи. — Дубовскій приближается къ Айвазовскому какъ въ темахъ такъ и въ фактурѣ, иначе говоря, какъ въ своихъ достоинствахъ, такъ и въ недостаткахъ. Однако, то что можно отчасти простить Айвазовскому, принимая въ соображеніе его время и тѣ условія, въ которыхъ онъ развивался, уже менѣе простительно Дубовскому. Въ то же время Дубовскій уступаетъ Айвазовскому и по широтѣ замысловъ. — Музей обладаетъ лучшей картиной Дубовскаго: «Притихло» (1890 г.), рисующей жуткій моментъ въ природѣ, когда темныя, тяжелыя тучи напозають надъ совершенно еще тихой и гладкой рѣкой. Здѣсь же его розовая «Венеція» и не особенно удачный, но въ замыслѣ не лишенный энергіи этюдъ «Иматры».

Чтобъ покончить съ влияніемъ романтизма на нашъ пейзажъ, укажемъ еще на уродливыя палестинскія картины М. Воробьева*, на характерную въ своемъ нарочито театральномъ эффектѣ «Красную площадь» Рабуса, на картины Воробьев-

* Среди этихъ прославившихся въ свое время Воробьева привлекательнѣе еще другія — написанная въ галлѣй Александрѣ, картина: «Валъ въ Храбъ Воскресенія».



П. ПУШКАРЕВЪ. — Семейный портретъ (1846 г.).

скихъ учениковъ и послѣдователей; Рава, Фрикке, барона Клодта, Виллевалда и Боголюбова, наконецъ, на приторный »Венецій« Мордвинова. Среди ведутъ Боголюбова, слѣдуетъ отмѣтить мастерскую его ночную сцену въ Амстердамѣ (1860 г.). Тема и композиція самыя романтичныя: борьба свѣта луны со свѣтомъ факеловъ, готическій силуэтъ Гарлемскихъ воротъ, остроконечныя вышки домовъ, блескъ въ окнахъ и на водѣ, темныя массы опустѣлыхъ сонныхъ кораблей. Удивительно, какъ Боголюбовъ, который обыкновенно въ своихъ вещахъ обнаруживалъ тривиальность оффиціального мариниста или засушенность скучнаго педанта, справился на сей разъ съ этой трудной задачей. Его »Ярмарка въ Амстердамѣ« не только не уступаетъ однороднымъ картинамъ западныхъ мастеровъ, но своимъ внимательнымъ изученіемъ свѣтового эффекта приближается къ такому несравненному мастеру какъ Аартъ ванъ-деръ Нееръ.

Впрочемъ, въ Боголюбовѣ, въ этомъ непріятномъ фатоватомъ парадворцѣ-художникѣ, въ этомъ оффиціальномъ маринистѣ, жила настоящая художественная душа. Это доказываютъ между прочимъ и его безчисленные этюды. Въ лучшихъ изъ нихъ ему даже удалось приблизиться къ такимъ художникамъ и чуткимъ поэтамъ, какъ Коро, Бундъ и До-

биньи. Одинъ такой безпритязательный, но милый этюдъ имѣется и въ Музеѣ (№ 41).

Еще замѣтныя черты далекой романтики отразились еще и на работахъ талантливаго, но совершенно исповлившася, Клевера и довольно бездарнаго, но усерднаго Судковского. Не лишены романтической нѣсколько банальной поэзіи »Лѣсъ« перваго, а въ »Штиль« второго проявилось то-же намяреніе, которое украшаетъ картину аналогичнаго сюжета Айвазовскаго. Зато другія картины этихъ художниковъ въ Музеѣ, если и объясняютъ ихъ успѣхъ среди грубой толпы, все-же едва ли достойны оставаться въ собраніи, имѣющемъ серьезную и высокую цѣль: служить развитію художественнаго вкуса. Сохраненіе въ Музеѣ нашего національнаго искусства такихъ ужасовъ какъ »Зима« Клевера, »Дарьяльское ущелье« и »Очаковская пристань« Судковского равносильно тому, какъ, если-бы въ хрестоматіяхъ съ отборнымъ чтеніемъ помѣщались странички изъ »бульварныхъ романовъ«. Надо, впрочемъ, сознаться, что тѣ комнаты, въ которыхъ висятъ названныя картины, почти сплошь заполнены равнокачественными произведеніями. Лишь самая строгая чистка можетъ сообщить этому отдѣлу хотя-бы ничтожное воспитательное и эстетическое значеніе.



Черты реализма проявлялись почти во всех до сих пор разобранных нами художниках. Даже Егоров и Шебуев, не говоря уже о Брюллов и всей его школе, проповедывали изучение природы и иногда доказывали свое знание ее — в портретах. Но, разумеется, нельзя считать ни Егорова, ни Шебуева, ни Брюллова за реалистов. Портреты были исключениями в их творчестве и главным образом они посвящали себя «высокому роду» в искусстве, в том понимании, которое создавалось под влиянием академизма. — Гораздо ярче сказались черты реализма, в произведениях более поздних академических художников — в работах Семирадского, К. Маковского и Ползунова. Наконец выше, нам уже пришлось коснуться и настоящих реалистов: Репина, Сурикова и Рябушкина.

Однако имевшиеся в Музее Александра III картины и этих последних художников не относятся одному из главных требований реализма, как сознательного и цельного учения: они не изображают действительности, они не являются непосредственными воспроизведениями виденного художником, а — созданиями их фантазии, лишь более или менее «протравленной» по натуре. Это положение дел в Музее на отвращает распространенному мнению, что русская художественная школа особенно богата реалистами и что в их работах ее главное отличие от других школ.

Действительно, можно указать, не восходя к источникам этого течения, на то, что наиболее передовые художники последних 50-ти лет были убежденными и цельными реалистами и течение это, зародившись политическими влияниями эпохи «великих реформ», нашло в русском обществе наиболее горячее к себе отношение. Благодаря реализму также русская школа мало по малу освободилась от условности академии и получила свою образную окраску, сильно отличающую ее от одновременных фазисов искусства на западе. — Тем не менее значение русского реализма представляется преувеличенным.

Разумеется, в изображении «своего особенного», русская живопись внешним образом стала сильно отличаться от западной живописи, в то же дни избравшей себе предметом «свое особенное». Но разница эта была чисто внешняя — этнографическая. В корнях дела русское искусство осталось в такой же зависимости от Рима, Дюссельдорфа, Лондона и Парижа, как в произведениях Егорова и Брюллова. Изменились лишь темы, самый же девиз, самая программа продолжалась даваться извне. — Для Одотова формула была дана Вильки, бесчисленными французскими иллюстраторами и Дюссельдорфом; Перов и Верещагин вышли из Курбо

и бельгийцев; русский пейзаж — из завоеваний англичан и барбизонцев. При этом, если увлечение публицистикой и сообщило особый характер всему этому течению русской живописи, то нельзя сказать, чтобы этот характер послужил в пользу ее чисто художественных достоинств. Публицистическая тенденция лишь искажала большинство картин этого направления, отняла у них непосредственность и внутреннюю правду. В то же время она отзывалась самым пагубным образом и на всей технике нашего искусства, так как, естественное дело, искусство, порожденное гонением на формальную сторону в угоду содержанию, не могло способствовать поддержанию высокого уровня во всем, что касалось внешней красоты.

Характерно, что для русской живописи этого времени совершенно бесследно прошли все лучшие чисто художественные явления Запада. Мы можем найти в нашей живописи сколько угодно откликов Курбо (не колориста и стилиста Курбо, а Курбо рабского ученика Прудона), сентиментальных дюссельдорфцев в роде Кнауца и Вольфа, но мы не найдем следов влияния «первых величин» и чистых художников: Менцеля, Бёклина, Тонга, Дегаза, импрессионистов, Малокса-Брауна, Бёрн-Джонса, Вистлера. Между тем, когда то и мы шли почти вровень с западным искусством. Наши портретисты XVIII века могли бы фигурировать в Версале и в «Национальной Галлерее», Егоров и Шебуев очень достойные ученики Давида и Каммунчини, Брюллов в портрете может выдержать сравнение с Энгром, а в картинах не уступает барону Жерару, Гро и Деларошу, а Иванов превзойдя немецких назарейцев, опере-

дил даже все европейское движение живописи и предугадывал искания «праерафаэлитов».

Напротив того, русская живопись последовавшего периода ушла в слабое повторение задов публицистики «мистного» интереса и впала в совершенное одичание. Это тем более странно, что русская литература, в лице своих гениальных представителей: Гоголя, Достоевского и Толстого одновременно достигла мирового значения. Один очень бедный на язык русский художник сравнил все творение «передвижников» с дубочными картинками, и в этом кажущемся парадоксе много правды. Подобно авторам народных картинок, «передвижники» и все их единомышленники главным образом добились не художественного впечатления, а назидательного эффекта. Торжество реализма в русской живописи совпало с ее художественным упадком.

Музей Александра III очень скудно представляет нашу реализм. Это вполне естественно. Будучи по преимуществу



В. А. ТРОПИНИНЪ - Л. Я. Неклюдовъ (1825 г.).



А. Г. ВАРНЕКЪ. — Автопортретъ.

собранием официальнымъ — онъ и не могъ обогатиться вещами, которая всегда вызывали официальный протестъ. Чтобы ознакомиться съ нашимъ реализмомъ и направленствомъ нужно посѣтить Московскія собранія и главнымъ образомъ Третьяковскую галерею, собранную человѣкомъ, одно время сильно увлекавшимся всей программой «передвижниковъ». Въ Музей Александра III попали лишь мало характерный «балластъ» этого направленія, по которому невозможно составить настоящее понятие о немъ*.

Приступая къ изученію русскаго реализма, мы должны, во первыхъ коснуться двухъ художниковъ, которые явились въ противорѣчіе только что сказанному — вѣдь какихъ-бы то ни было иностранныхъ вліяній и которые были великолѣпными мастерами своего дѣла, безъ тѣни тенденціи и нехудожественной грубости. — Мы говоримъ объ А. Венеціановѣ и о Тропининѣ. Однако это противорѣчіе лишь кажущееся. Не смотря на то, что Венеціанову, страстному приверженцу идеи реалистическаго искусства, удалось даже создать небольшую школу, творчество его не имѣло значенія для всего послѣдующаго направленія русскаго реализма, которое только мы и имѣли въ виду при нашей общей характеристикѣ. Вместе съ Венеціановымъ умерла и вся его школа, раздавленная успѣхами Брю-

* При всемъ нашемъ отрицательномъ отношеніи къ самому кулу русскаго реализма, мы не можемъ не пожалѣть здѣсь о такомъ пробѣлѣ. Не говоря уже о крупнѣйшихъ фигурахъ въ этомъ теченіи, таланты которыхъ проявлялись съ большой яркостью, это направленье, которое само по себѣ, какъ тѣмное ирраціональное искусство и значительнаго момента нашей культуры — дискутировать того, чтобы быть представленнымъ болѣе полно въ музеѣ, идея котораго служитъ не только чисто художественнымъ, но и историческимъ интересамъ. Вотъ почему намъ кажется, что Музей долженъ особенно стараться, чтобы параллельно съ поглотеніемъ своего «стариннаго» отдела шло и поглотеніе его отдела школы 1840—1880-хъ годовъ. Правда, собрать такую и вполнѣ исчерпавшую колоссальнаго этого искусства тему уже поздно — ибо почти все лучшее оставлено въ Москвѣ, однако кое что значительное еще не было и должно поэтому непремѣнно попасть въ Петербургъ. Думается намъ, однако, что и въ данномъ случаѣ слѣдуетъ придерживаться правилъ: лучше ничего не пріобрѣтать, нежели пріобрѣтать второстепенное и походящее по интересу. Такія вещи какъ эскизы Крамского и этюды Ярошенко, какъ большинство недавно пріобрѣтенныхъ Верещагинскихъ этюдовъ, могутъ лишь окончательно сбить представленіе объ этихъ мастерахъ.

лова и Оедотова. Слабое вліяніе Венеціанова на Оедотова можно еще, пожалуй, найти въ деталяхъ картинъ автора «Сватовства маіора», но сущность искусства послѣдняго не имѣла ничего общаго съ искусствомъ Венеціанова. Такъ-же безслѣдно прошла и дѣятельность москвича Тропинина и лишь съ большой натяжкой можно видѣть въ его этюдахъ-портретахъ гризеточнаго міра Москвы — первообразы анекдотическихъ картинъ съ сюжетами изъ того-же міра Оедотова, Шмелёкова и Вл. Маковского.

Венеціановъ (1780—1847) былъ простымъ и непосредственнымъ художникомъ, настоящимъ живописцемъ, наслаждавшимся чисто живописной прелестью натуры. Въ противоположность этому Оедотовъ былъ «литераторомъ», рассказывавшимъ въ картинахъ назидательные анекдоты и смѣшливыя сценки. Оедотовъ былъ одаренъ очень крупнымъ живописнымъ даромъ, но развиваться этому дару препятствовали, какъ поставленная имъ цѣль, при которой техника почти не играла роли, такъ и обстоятельства жизни, лишившія Оедотова возможности пройти систематическую школу. Между талантливымъ умѣньемъ этого самоучки и выдержаннымъ живописнымъ мастерствомъ, доставшимся Венеціанову отъ его учителя Боровиковскаго — цѣлая пропасть.

Зависимость Венеціанова отъ техническаго великолѣпія XVIII-го вѣка ярче всего сказывается въ пастели «Очищеніе свеклы», поступившей въ Музей изъ Эрмитажа и изображающей нѣсколько молодыхъ крестьянъ, расположившихся для отдыха подъ деревьями. Вѣроятно, это портреты дворовыхъ Венеціанова, владѣвшего небольшимъ имѣньемъ въ окрестностяхъ Вышняго Волочка. Но, понятно, послѣдній интересъ представляютъ въ данной картинѣ — изображенная липа, хотя они и исполнены съ удивительнымъ совершенствомъ. Главный интересъ этой «группы крестьянъ» въ ея technikѣ, въ ея краскахъ. Когда эта вещь еще лежала въ Эрмитажѣ среди рисунковъ первоклассныхъ старинныхъ художниковъ, то она всегда вызывала въ насъ извѣстное недоумѣніе. Неужели русская живопись въ началѣ XIX-го вѣка могла дать мастера, который бы такъ совершенно справился съ своей живописной задачей, такъ мастерски могъ скомпановать группу, такъ красиво расположить свѣтовой эффектъ и съ такимъ мастерствомъ владѣть трудной пастельной техникой? Лучшія имена Англіи и Франціи XVIII-го вѣка приходятъ на умъ, глядя на эту скромную пастель, но и среди нихъ не найти художника, который-бы съ такой классической простотой и съ такимъ правдолюбиемъ подошелъ къ своей задачѣ. Въ этой картинкѣ, при всей ея красотѣ, нѣтъ и тѣни позы и дутой нарядности. Въ краскахъ, правда, выдержанъ тонъ нѣсколько «старинный» — запыленный и ступеванный; Венеціановъ не прямо у натуры ваялъ эти сѣро-зеленые, сѣро-желтые и потухшие красные тона, которыми такъ любили щеголять англійскіе граверы въ краскахъ. Но зависимость эта отъ англичанъ выразилась такъ легко и просто, что и она не даетъ впечатлѣнія, какого либо подражанія.

«Группа крестьянъ», лучшая вещь Венеціанова въ Музеѣ, но близко къ ней по совершенству подходитъ еще «Гумно», «Хозяйка» и, наконецъ, собственный портретъ автора, завѣщанный Музею его дочерью, которая этимъ даромъ показала, что она сумѣла забыть всю черствую неблагодарность русскаго общества къ заслугамъ ея отца.*

* Дочь Венеціанова умерла въ совершенной бѣдности, почти нищей. Замѣчательно, что и дочери архитектора Росси, строителя Михайловскаго дворца, приходится въ большой нуждѣ и такъ-же исправлять постои у Министерства Дворъ.



М. И. МЯГКОВЪ. — Сибирскіе дикари (1833 г.).

Изъ этихъ картинъ наиболѣе важна для исторіи русскаго искусства «Гузно», въ которомъ Венеціановъ (мы знаемъ это изъ записокъ его) впервые попробовалъ отречься отъ всякихъ условностей и прямо копировать натуру. На идею написать *interieur* съ источниковъ свѣта въ фонѣ, натолкнула его прибывшая въ то время въ Петербургъ картина Гране: «Капуцинскій монастырь».* Однако въ своей картинѣ Венеціановъ, если и не достигъ чисто оптическаго эффекта своего прототипа, то гораздо тоньше и нѣжнѣе разрешилъ поставленную задачу. — Нѣчто фальшивое этой картинѣ придаютъ лишь неловко нарисованныя фигурки мужиковъ и бабъ, которыми Венеціановъ счелъ долгомъ «оживить» свой первый планъ и которыя освѣщены неизвѣстно откуда падающимъ свѣтомъ. Но если не обращать вниманіе на эту уступку, сдѣланную Венеціановымъ требованіямъ «правильной» композиціи, то остается только изумляться, какъ просто и вѣрно изображено мастеромъ все остальное: самое помѣщеніе съ его тусклымъ свѣтомъ, эффектъ сѣраго, затемненнаго деревьями дня въ открытой въ глубинѣ двери и силуэтъ молодого парня, ведущаго за поводъ лошадь съ телѣгой. Замѣчательно съ какой искренностью и любовью передана вся эта убогая обстановка. Нигдѣ нѣтъ намѣка на «*pittoresque*», на условную живописность. Все сѣро, ровно, уныло, и въ то-же время какъ-то по русски мило и уютно. Пахнутъ деревомъ, лошадыми, сѣномъ, сбруей, душистыми лѣснымъ воздухомъ.

Такое-же чистое, нѣжное деревенское настроеніе царитъ и въ картинѣ «Хозяйка». Здѣсь опять менѣе удачны двѣ крестьянки на первомъ планѣ. Въ нихъ есть извѣстная «пейзажность» и какая-то зависимость отъ костюмнаго класса. Онѣ кромѣ того нѣсколько «выправлены» по антикамъ. Но

зато все остальное не выправлено и до слезъ трогательно видѣть теперь эту милую, безвозвратно ушедшую въ исторію, обстановку: всѣ эти «акажу», Венеру на шкафу, занавѣски, самую даму въ чистомъ капотѣ среди чистенькой и выполированной мебели, усердно и чисто записывающую свои расходы въ книгу. На дворѣ, идетъ мелкій весенній дождикъ, послѣ котораго все такъ зеленеетъ и пахнетъ. Кусочекъ этого сѣраго, заглушеннаго свѣта въ окошкѣ, робко пробирающагося въ небольшую комнатку — могъ написать лишь настоящий художникъ, тонкій и непосредственный поэтъ, художникъ, вдобавокъ кое что еще узнавшій отъ своего учителя о секретѣхъ старыхъ мастеровъ. Въ простотѣ техники Венеціанова кроются большія знанія.

Автопортретовъ Венеціанова намъ извѣстно два: одинъ въ залѣ Совѣта Академіи Художествъ, другой здѣсь. Изъ нихъ послѣдній хуже сохранился, но въ свое время онъ, вѣроятно, былъ лучшимъ изъ двухъ вариантовъ. Не смотря на трещины и реставрацію до сихъ поръ еще сохранилась обаятельная прелесть его сѣрожелтаго колорита, а также красота его эмалевой, плотной и «якусной» живописи. Венеціановъ, правдолюбивый Венеціановъ, не полюбилъ себѣ такъ-же, какъ не полюбилъ себѣ величайшій реалистъ XVIII-го в. — Шардэнъ въ своемъ Луврскомъ портретѣ. Венеціановъ представилъ себя потомству въ видѣ скромненькаго, какъ кажется, небольшого человѣчка, съ учительскими очками на очень ординарномъ лицѣ, въ которомъ лишь строго сосредоточенный взоръ выдаетъ извѣстную значительность, самосознаніе и особенно внимательное отношеніе къ окружающему.

Другія Музейныя прозведенія Венеціанова на много слабѣе этихъ картинъ. Правда, очень любопытенъ его грубый натуралистическій этюдъ купающихся бабъ или его неоконченный этюдъ «На сѣнникѣ», въ которомъ Венеціановъ снова взялся,

* Картина эта въ Оршани.



В. И. ШЕРБИНА. Дворец (1881 г.).

но в более резкой форме, за разрешение своей любимой задачи — «заключенного» в помещении света. Правда в его «Галании», много красивых по живописи деталей, а его «Крестьянский мальчик с лаптем» хороший, очень простой и здоровый этюд. Но все-же эти вещи ничего не прибавляют к характеристике мастера, а некоторые другие из имевшихся в Музее картин Венецианова, исполненных им, очевидно, в угоду вкусам своих благодетелей, прямо даже плохи — он приторен по замыслу и вял по живописи. Венецианов был слишком странным исключением среди своих современников, чтобы иметь возможность всегда с успехом противоборствовать ходячим взглядам на искусство. Иногда он поддавался им, но нужно отдать справедливость, что и в этих его компромиссных вещах всегда есть куски хорошей живописи и большой художественности.

Венецианов из всех сил старался рассадить свое искусство, создать школу. С этой целью он держал при себе целый штат молодых людей, которые жили, питались и учились у него. К сожалению, однако, серьезных плодов школа Венецианова не принесла, вероятно вследствие малой поддержки общества русских любителей, слишком уже в то время увлеченного блестящим творчеством Брюллова. Большинство этих учеников сами изменили своему учителю, и Венецианов должен был видеть, как лучшие его воспитанники переходили в мастерскую Брюллова, где они превращались в скучных и ординарных академиков.

Из Венециановских учеников в Музее представлены: Тыранов, Плахов, Щедровский, Зеленцов и Заряноко.

Работы Тыранова (1808—1859) в Музее особенно убедительно говорят как о достоинствах школы Венецианова, так и о той плачевной перемене, которая произошла в Тыранове под влиянием Академии. Совершенно в Венециановском духе исполнен очаровательный *Intérieur* «Приятели» Тыранова, по своей интимности и тихой грусти достойный pendant «Хозяйка» Венецианова. — В небольшой, но чистой каморке, вероятно где-то на «Васильевском», сидят приятели-академисты, милые русские юноши, любящие сойтись и пошучить вместе под бряцанье гитары. Теплый летний вечер. В окно летит тихий потухший свет, блекло играющий в графини на подоконнике и ласково скользящий по стенам и полу. — В окно видны деревянные петербургские крыши.

Такого-же почти достоинства портрет А. Алексеева писанный Тырановым. Его-же два других портрета в Музее, исполненные им уже под влиянием Брюллова, принадлежат по своим краскам рядом с картинами Моллера, к самым отрицательным явлениям в нашей живописи.

Менее даровитый Плахов (1811—1881), непонятно для нас почему подававший в свое время особенные надежды, представлен в Музее двумя очень похожими друг на друга картинами: «Приготовление к паузину» и «Приготовление к работе», а также очень тонко, точно в камерно-обсурно-срисованным видом бывшего (сгоревшего во время пожара Зимнего Дворца) кабинета Александра I. Эти картинки не представляют чего либо отдаленного по живописи, это лишь добросовестно списанные с натуры этюды, но все-же они заслуживают внимание именно своим безхитростным отношением к делу. Плахов заимствовал у Венецианова голую формулу его реализма, не усвоив самых приемов Венецианова: его тонкое отношение к делу, его мягкую кисть и его приятную краску.

Таким-же, несколько тупым последствием формулы Венециановского творчества, представляется и Щедровский. Но последний заслуживает все-же большего внимания историка, как человек, создавший очень ценную в документальном отношении коллекцию петербургских типов 1830-х годов. В Тенишевском отделе Музея имеются 40 рисунков тушью Щедровского, происходящих из собрания графа Кушелева-Безбородко. Эти рисунки, вероятно, первые из исполненных мастером. Впоследствии, комбинируя многие из них, составив из них целые сценки и сделав им в дополнение еще несколько более сложных сюжетов («бочара», «столяра»), Щедровский издал эти типы сначала в отдельных литографиях при Обществе Поощрения Художников, а затем книгой с текстом: «Сцены из народного быта». Однако и в музейных рисунках, хотя, как кажется и сделанных прямо с натуры, Щедровский, не свободнее и живее, нежели в своих позднейших литографиях. Так и видишь, как приглашались к нему один за другим эти дворники, почталюны, нищие, шарманщики, продащицы, мужики, кузасы и проч. и как он их часами заставлял стоять в позе, чтобы с неумолимой аккуратностью зарисовать каждую складку сапога, каждую прядь волос, мельчайшие подробности костюма. Если поставить эти «scènes de Pétersbourg» Щедровского рядом с одновременными и однородными работами Гаварни и Монье то особенно ясно об-



Н. Д. ДМИТРИЕВ-ОРЕНБУРГСКИЙ. Уголка (1867 г.).



П. П. СОКОЛОВЪ. — Борятинскъ (акварель 1869 г.).

наружится беспомощность русского рисовальщика. Но, взятые сами по себѣ и внѣ эстетическаго обсужденія, рисунки Шедровскаго весьма цѣнны и какъ разъ цѣнна въ нихъ эта, заимствованная у зоологическихъ атласовъ, точность.* Ни минуты не сомнѣваешься, что такъ именно и выглядѣли разные петербургскіе обыватели времени «Носа» и «Невскаго проспекта», а такъ какъ, вдобавокъ, типы подобраны художникомъ очень толково и характерно, то документальное значеніе этой серіи приобретаетъ большое значеніе. Всякій кто желаетъ ознакомиться съ внѣшнимъ видомъ петербургской улицы Гоголевскаго времени, долженъ обратиться къ Шедровскому.

Зарянко (1818—1870) былъ наиболѣе убѣжденнымъ изъ учениковъ Венеціанова. Онъ хранилъ заветы своего учителя съ подобострастнымъ усердіемъ и возвелъ формулу Венеціановскаго реализма въ абсолютный культъ, внѣ котораго не могло быть спасенія для художника. Но и Зарянко не понималъ настоящаго Венеціанова, а лишь усвоилъ себѣ внѣшнее въ программѣ своего учителя. И онъ не заимствовалъ у Венеціанова

его гибкой и красивой манеры, а лишь выучился, какъ машина, какъ фотографія передавать въ мельчайшихъ подробностяхъ натуру. Зарянко былъ однимъ изъ учителей Перова и, вѣроятно, ему обязанъ авторъ «Побѣда» и «Охотниковъ на привалѣ» той рабской системой въ живописи, тѣмъ безпомощнымъ копированіемъ деталей безъ исканія общаго, той нехудожественностью техники, которая уничтожаютъ всякую прелесть въ картинахъ Перова.

Произведенія Зарянки въ Музеѣ принадлежатъ къ лучшему и самому характерному, что имъ сдѣлано. «Перспективный» начальный періодъ его дѣятельности представляетъ очень строго нарисованнымъ и методично скопированнымъ видомъ внутренности Никольскаго Собора (1843 г.), который, впрочемъ, въ передачѣ Зарянки потерялъ всю легкость и праздничную веселость своей архитектуры. О Зарянкѣ-портретистѣ даютъ полное понятіе хорошій точно въ зеркалѣ запечатлѣнный, портретъ толстухи купчихи Сокуровой, педантично внимательный портретъ знаменитаго пѣвца Петрова и, наконецъ, два портрета 1860-хъ годовъ Цесаревича Николая Александровича, вполне свидѣтельствующіе о томъ упадкѣ, въ который повергло художника слишкомъ прямолинейное слѣдованіе своему

* Шедровский прямо бѣсится рядомъ съ изысканными и не прочувствованными залами какого нибудь Колыкина.



П. А. ФЕДOTOBЪ. — Сваха.
(Карандашный этюд къ картинѣ «Святость маіора»).

принципу. Эти послѣдніе портреты до обмана похожи на увеличенныя и раскрашенныя фотографіи.

Зеленцовъ (1790—1845) былъ скорѣе диллетантомъ, нежели профессиональнымъ художникомъ, но этого не видно изъ его Музейной картины, изображающей «Мастерскую профессора Басина» (1833 г.). Картина эта не отличается большими живописными достоинствами. Ея сухая техника, ея безцвѣтныя краски остаются далеко позади манеры и колорита Венеціанова. Но все-же картина Зеленцова принадлежитъ къ такимъ произведеніямъ, мѣсто которымъ въ Музее на всегда. Внимательный и умѣлый рисунокъ ея, большая интимность, совершенная ея историческая убѣдительность — сообщаютъ ей большую прелесть. Для всякаго, кто любитъ переноситься въ прошлое и жить жизнью давно умершихъ людей, картина эта драгоценна. Положимъ, жизнь, изображенная Зеленцовымъ — не особенно привлекательна. Этотъ самодовольный и малодаровитый юный профессоръ, этотъ отъ скуки дремлющій старикъ-натурщикъ, эти два господина (изъ которыхъ одинъ В. И. Григоровичъ, а другой баронъ П. К. Клодтъ), перелистывающіе рисунки Басина, эти неколоритные этюды на стѣнахъ, этотъ ложенный полъ, эта слишкомъ чистая и свѣтлая мастерская передаютъ намъ съ изумительной точностью какой-то скучнѣйшій день скучнѣйшей академической жизни Николаевского времени. Но, вѣдь и скука на разстояніи, въ отдаленіи прошлаго не лишена прелести; къ тому-же въ той спокойной скукѣ было все-же, какъ кажется, больше отрады и благородства чѣмъ въ судорожной и пошлой скукѣ нашего времени. Неколоритные этюды на стѣнахъ рассказывали этимъ людямъ о чудныхъ дняхъ, проведенныхъ въ тѣни виллы д'Эсте или на берегу зеленыхъ римскихъ озеръ, а люди эти умѣли еще цѣнить прелесть величественной красоты Италии, такъ-же, какъ они умѣли цѣнить исправленную по «Лаокоону» и «Антиноу» красоту человеческого тѣла.

Черты общаго съ Венеціановымъ представляютъ еще прелесть картина графа Ѳ. П. Толстого и любопытная картина Пушкирева. — Фигура графа Толстого одна изъ самыхъ почетныхъ и краугольных фигуръ русскаго искусства. Въ этомъ

даровитомъ мастерѣ русское искусство нашло себѣ единственнаго свободнаго и совершеннаго выразителя классической формулы. Но замѣчательно, что художественная личность Толстого не можетъ быть резюмирована одной его приверженностью къ классицизму. Толстой не только былъ отличнымъ скульпторомъ и превосходнымъ иллюстраторомъ въ духѣ классической древности, но и очень чуткимъ къ современности художникомъ. Это доказываютъ его нѣсколько *intérieurs* овъ, изъ которыхъ лучшій украшаетъ Музей Александра III.

И эта строгая въ очертаніяхъ и холодная въ краскахъ картина говоритъ тоже, о миломъ прошломъ, о душевной и внѣшней чистотѣ этихъ людей и всей ихъ жизни, о нѣсколько чопорной уютности ихъ жилища, объ исчезнувшей, но драгоценной культурѣ нашего барства. Гладкія акажу, крапшеный блестящій полъ, красивая картина Ж. Верн на стѣнѣ, «необходимые» Венера и Аполлонъ, гладкія стѣны, покрытыя благородными колерами, простые, но изящные костюмы дамъ, все это прекрасно гармонировало, цѣльно и просто говорило о высокой тонкости нашей барской культуры. Разумѣется, любители считать все наше лучшее въ прошломъ за проявленіе «пошлой бюрократіи», найдутъ, что и эта квартира Толстого выложена какъ казарма и скучна, какъ канцелярія. Но критики эти докажутъ только свое непониманіе истинной красоты жизни, цѣлага міра возвышенныхъ и благородныхъ чувствъ. Эти акажу и брони не были модными *articles* пришедшими къ намъ изъ чужихъ странъ; нѣтъ, они слились съ жизнью лучшаго русскаго общества, они стали неотъемлемыми ихъ атрибутами, ихъ лучшими выразителями. Какъ въ бѣлыхъ домикахъ съ колоннами, не только сказалось подражаніе антику, но отразился весь скромно-толковый, благоразумно-спокойный и заботливый укладъ нашей помѣщичьей жизни, такъ точно и вся эта обстановка графа Толстого можетъ считаться за типъ интимной стороны тогдашней жизни «средневысшаго» сословія. Въ томъ, въ чемъ другіе видятъ казарму и канцелярію, мы видимъ отраженіе чистой, прекрасной и далекой отъ суеты жизни, для которой красота и благородство не было пустыми звуками.

Картина мало извѣстнаго художника Прокофія Пушкирева написанная (въ 1846 г.) также въ безпритязательномъ Венеціановскомъ характерѣ является до нѣкоторой степени контрастомъ «*Intérieur*» а Толстого. Здѣсь мы уже не видимъ стройной, изящной и характерно аристократической обстановки, но



Г. Г. МЯСЛОВСКОГО. — Подражаніе маіору. (1861 г.)

типичнѣйшее жилище какого-нибудь зажиточного и важного чиновника. Скукой, деревяннымъ масломъ, воскомъ, табакомъ и кухней вѣетъ отъ этой необычайно искренней, кошмарной въ своей правдивости, картины. Такими-же скучными и непривлекательными какъ «божественныя» картины Егорова на стѣнѣ, какъ эта арачьевская мебель, какъ эта нескладная статуя въ углу, какъ эта служащая для раскурки свѣча на подстольѣ, такими-же кажутся и всѣ обитатели помѣщенія: строгій папенька съ Владиміромъ на шеѣ, задумчивая мамзелька, сынъ запивающій чаемъ трубку, другой сынъ, уныло глядящій на улицу и два молодыхъ человѣка, занятыхъ игрой на дребезжащихъ клавикордахъ. Въ глубинѣ картины во второй комнатѣ (мотивъ въ своей интимности заимствованный, какъ кажется, у Толстого) сидятъ на диванѣ подлѣ двумя темными картинами старая дама (приживалка?) въ пестрой полосатой юбкѣ. Не смотря на погрѣшности въ перспективѣ, картина Пушкарева полна такой жизненности и убѣдительности, что становится жутко, если долго глядѣть на нее.

В. А. Тропининъ (1776—1857) занимаетъ среднее положение между Венециановымъ и Кипренскимъ. Къ первому его приближаютъ жанровый отбѣнокъ его многочисленныхъ портретовъ—этюдъ, изображающихъ всякихъ московскихъ «мѣшаночекъ», ко второму ясно выразившійся въ немъ (въ первый періодъ его дѣятельности) культъ краски. Къ сожалѣнію, Тропининъ на склонѣ лѣтъ утратилъ, какъ свой чудесный первоначальный колоритъ, такъ и свою красивую, сочную технику, сдѣлавшись одновременно крайне небрежнымъ въ рисунокѣ. Досаднѣе-же всего то, что какъ разъ огромное большинство сохранившихся его произведеній принадлежитъ къ этому второму періоду, что объясняется сравнительно поздно завоеванной имъ репутаціей. Однако и эти худшіе портреты Тропинина, относящіеся къ 1830-мъ и 1840-мъ годамъ, не лишены историческаго интереса; въ нихъ ему удалось передать (безъ всякой тенденціи и скорѣе безсознательно) грубоватый и благодушный характеръ нашего купечества и всей нашей «буржуазіи».

Музей Александра III обладаетъ нѣсколькими типичными картинами Тропинина. Среди нихъ первое мѣсто и по живописному и по историческому интересу занимаетъ портретъ Пушкина. — Относительно этого портрета исторіи расходятся. Одни видятъ въ немъ оригиналъ, исполненный Тропининымъ съ натуры въ 1827 г. по заказу С. А. Соболевскаго, другіе лишь копію, сдѣланную обманчивымъ образомъ художникомъ Смирновымъ съ цѣлью сохранить при себѣ оригиналъ и тѣмъ за что-то отомстить Соболевскому. По этой второй версіи ори-

гиналъ находится у князя Н. Н. Оболенскаго въ Москвѣ, къ которому онъ поступилъ чрезъ посредство извѣстнаго мѣнялы Волкова, приобрѣвшаго портретъ на посмертной распродажѣ Смирнова. — Едва ли возможно будетъ когда либо документально доказать, который изъ портретовъ оригиналъ, тѣмъ болѣе, что по словамъ жертвовальницы Музейнаго портрета М. В. Бэръ съ ея экземпляромъ также связана цѣлая исторія. Этотъ экземпляръ, оставленный бабушкой г-жи Бэръ А. П. Елагиной Соболевскимъ на время его отъѣзда за границу, былъ подмѣненъ въ ея отсутствіи копіей, но оригиналъ возвращенъ 40 лѣтъ спустя нѣкимъ незнакомымъ помѣщикомъ, пожелавшимъ вернуть похищенную собственность настоящимъ владѣльцамъ.

Какъ-бы то ни было Музейный портретъ едва-ли копія, ибо, если въ немъ и имѣются крупныя недостатки (въ рисунокѣ, въ лѣшкѣ), то эти недостатки присущи какъ разъ всѣмъ портретамъ Тропинина, которому такъ и не удалось, подлѣ руководствомъ неровнаго и также не особенно-твердаго рисовальщика Шкуина, вполне преодолѣть трудную академическую выправку.* Зато по краскамъ и по бодрой широкой кисти этотъ портретъ одинъ изъ лучшихъ среди Тропининскихъ произведеній. Въ немъ нѣтъ той металлической лощености, того холоднаго тона, который свойственъ его портретамъ, писаннымъ въ 1820-хъ годахъ. Тропининъ точно возродился, удостоившись писать гениальнаго поэта. Передъ нами не слержанный, нѣсколько грустный Пушкинъ, какимъ его передавалъ Кипренскій, но Пушкинъ «en robe de chambre»: радужный хозяинъ, веселый пріятель, пылкій романтикъ и въ то-же время характерно-русскій помѣщикъ-сибиритъ. Это «живой, простой въ обращеніи, хохотунъ-Пушкинъ». Оба портрета Пуш-

кина, писанные нашими двумя лучшими художниками первой половины вѣка, дополняютъ другъ друга, даютъ вмѣстѣ почти исчерпывающій обликъ многообразной, сложной натуры поэта.

Въ живописномъ отношеніи другой Музейный портретъ Тропинина не уступаетъ этому портрету и даже пожалуй еще лучше его, хотя также принадлежитъ ко второму періоду дѣятельности Тропинина — къ 1825 году. Это портретъ героя взятія Измаила Л. Я. Неклюдова чрезвычайно типичное изображеніе престарѣлаго война, полное жизни и энергіи, написанное въ скромныхъ, темноватыхъ тонахъ съ удивительнымъ бріо, увѣренно и просто.

* Въ Академію Художествъ Тропининъ поступилъ сравнительно поздно — 1791 г. и трѣть лѣтъ въ 1799 г. и пробывъ такъ пять лѣтъ. Его курсы были первыя опыты, исполненныя имъ еще въ бытность крѣпостнымъ графа Моркова, можно было видѣть въ «Портретной выставкѣ» въ Таврическомъ дворѣ.



В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ. - Церковь въ Пучегѣ (Вологодской губерніи).



И. Н. КРАМСКОИ. Н. А. Ярошенко в натуре (акварель)

Всё другие произведения Тропинина в Музее уступают этим двум. За исключением холодного, «металлического» портрета г-жи Шепкиной (1826 г.) остальные относятся к тем жанровым изображениям, изобретателем которых был Тропинин. Здесь «Гитарист» (1839 г.), «Девочка с куклой», «Девочка съгоршом розе», голова старика и «Швея». Последняя картина лучше других как по характеристике лица, так и по краскам (очень приятен тон темно-желтого с лиловыми полосками платья). Другие же страдают как чрезвычайной сухостью живописи, так и дурным рисунком; к тому же и холодны, скучны краски их ни в чем не напоминают прежнего Тропинина. Интересны эти картины лишь в историческом отношении, как первые русские жанры, как своеобразное отражение на русской почве — «грязеточного искусства» Гаварни, Деверя и Морена.

Укажем еще на несколько художников реалистов начала XIX века, реалистов скорее «по необходимости», так как они все были почти исключительно портретистами. Сюда относятся: сухой, педантичный знаток рисунка, очень мягкий физиономист Варнек (являющийся, впрочем, в своем автопортрете* в Музее и отличным колористом), сюда же относится изящный и очень характерный для своего времени акварелист П. О. Соколов, несколько шаблонный его подражатель — А. П. Брюллов (братъ Карла), а также автор энергичного из рисунков, но некрасивого в красках портрета (1845 г.) А. П. Ермолова — чеченец П. З. Захаров (1816—1852). Черты Венециановской строгости можно еще найти в простом, не лишенном известного «стиля» этюде Мягкова (1799—1852) «Семья дикарей», в несколько манерном юношеском произведении портретиста Макарова (1822—1897) «Два мордовки» и, наконец, в добросовестном этюде овощей Михайлова (1850-х годов). — Далекие отголоски Венецианова и Шедровского слышатся еще в картинках Морозова (род. в 1835 г.), и Дмитриева-Оренбургского (1838—1897) двух участников «Атели» 1860-х годов, а также в большой картине Ковалевского (1843—1903). Первая из этих картин протоколирует тихий майский денек на полях; картина Дмитриева (1867 г.) изображает собравшихся вокруг утопленника крестьян; наконец, не лишенное правдивости в красках, произведение Ковалевского добросовестно пере-

дает сцену римских раскопок. — Портрет хваленного в свое время Тютюмова уступает Зарянке по точности рисунка и при этом столь же скучен и некрасив в живописном отношении. В ловких карикатурах Нотбека, одного из шаблонных академических иконописцев, отразились, как кажется, нажимы академических учеников над реалистскими тенденциями, проникшими в Академию из Венециановской школы.



Параллельно с разобраным движением, главным представителем которого следует считать Венецианова, еще в 1830-х годах, т. е. до появления Федотова, зародилось другое течение с реалистской окраской, имевшее, менее серьезный, более «салонный» характер. Течение это шло из Англии, Дюссельдорфа, Рима и Парижа, и могло быть принесено к нам как одним рядом печатных изданий (в особенности, как кажется, литографиями с русскими темами Адама), так и картинами иностранцев, иногда появлявшимися на наших выставках. Окончательный толчок в этом направлении дали приторная и веселая жанровая сцена К. Брюллова.

Наиболее выдающимися художниками среди этих «русских Дюссельдорфцев» были: Штернберг, отчасти Нефь, Чернышев, Ив. Ив. Соколов, Трутовский, иллюстраторы: Тимь, Павел Соколов, Шарлемань, венгерец Зичи, Миньшинг, Сверчков, карикатурист Степанов и многие другие. — Все эти художники были любимцами в свое время публики и пользовались чрезвычайным покровительством двора, что вполне понятно, ибо они умели «обезвредить» реализм, сделать его à la portée de tout le monde et surtout du grand monde. Жизнь в их творении получила розовый оттенок и даже горе они изображали привлекательным и занятным. Направление это как на западе, так и у нас, пережило не одно поколение художников и дожило почти до нашего времени. Более поздними представителями этого течения, можно, еще считать Рицони, Харламова, К. Маковского, Бронникова, В. П. Верещагина, Венига и многих других. — Однородным характером отличалась и «придворная» батальная живопись. В изображениях Коцебу, Виллевалде и Шарлеманя самая страшная битва становилась изящными кавалькадами и парадом. Позднейший поставщик Зимнего Дворца Дмитриев-Оренбургский, убежденный реалист, попробовал внести в эту живую формулу несколько больше правды, но, не обладая большим дарованием, он только создал ряд скучнейших протоколов, рядом с которыми даже официальные картины фонь Вернера могут показаться полными жизни.

В Музее Александра III, странное дело, вся эта плеяда художников, представлена бедно. Большое количество их произведений по-прежнему висит во дворцах и является там очень характерным для культуры высших слоев украшением. В Музей попали лишь случайные и не типичные вещи.

Штернберг, Ив. Соколов и Трутовский изображали «хорошенькую» и «веселую» Малороссию, достойный pendant к хорошему и веселому Тиролю позднейших мюнхенцев. В Музее имеются лишь два очень простых и милых этюда Штернберга с малороссийскими сюжетами и очень посредственная его акварель, изображающая итальянский пейзаж.

* Даря графа Д. И. Толстого.

Ив. Соколовъ представленъ двумя небольшими сепіями, а Трутовскій очень уродливой сепіей и очень некрасивой акварелью, въ которой уже сказывается духъ народнической литературы. Это иллюстрація къ «Переселенцамъ» Григоровича.

Точно также изъ всѣхъ остальныхъ нашихъ «салонныхъ жанристовъ» одни совсѣмъ отсутствуютъ въ Музеѣ, другіе же представлены въ немъ не блестящимъ образомъ. Лучшій изъ всѣхъ этихъ манеритовъ Харламовъ представленъ мало характернымъ портретомъ Тургенева и банальной «итальянкой»; Бронниковъ (кромѣ своей картины «Мученики») — небольшимъ пейзажемъ, Рицconi — совершенно лубочной картиной: «Жиды-контрабандисты», и не болѣе отрадными картинками, въ которыхъ дѣйствуютъ мандолинисты и кардиналы. Изъ бесчисленныхъ работъ Зичи, родоначальника весьма значительной во времена Александра II живописной отрасли, этого пикиарнаго, ловкаго и довольно безвкуснаго баловня нашего second empire'a, въ Музеѣ имѣются лишь три вещи: этюдъ спины натурщицы, передѣланный Зичи по требованіямъ времени въ вѣдому, сжигаемую на кострѣ, небольшая сепія съ пикантнымъ сюжетомъ и небольшая акварель (лучшій изъ трехъ номеровъ), изображающая молодую дѣвушку въ сопровожденіи старухи-дурны. Эти три произведенія находятся въ собраніи княгини Тенишевой. — Въ этомъ же собраніи находятся единственные работы въ Музеѣ русскаго подражателя Зичи Микѣшина — очень ловкіе, но крайне непріятные по своей приторной манерности рисунки. Здѣсь же имѣются уродливыя иллюстраціи къ Пушкину и розовая пасторальная сценка Павла Соколова, «сентиментальная» лошадка Сверчкова*, а также цѣлый рядъ вещей послѣднихъ эпитомовъ «изящной акварели»: Каразина, Боброва и другихъ конфектныхъ художниковъ. Ихъ некрасивыя, но очень

любимыя публикой произведенія компрометируютъ, наряду съ безчисленными акварельными пейзажами, значительность дара княгини Тенишевой и накладываютъ на весь этотъ отдѣлъ безотрадныя и безвкусныя отпечатокъ.**

Къ счастью, въ томъ-же собраніи, кромѣ разныхъ другихъ замѣчательныхъ вещей, на которыя намъ уже не разъ приходилось указывать, имѣются еще четыре шедевра одного изъ наиболѣе интересныхъ русскихъ художниковъ — современника Сверчкова и Чернышева, одно время шедшаго по тому же пути «салонной изящности», какъ и они, но впоследствии, из-

бравшаго совершенно другую дорогу. Мы говоримъ о Петрѣ Соколовѣ — сынѣ отличнаго портретиста первой половины XIX вѣка и братѣ акварелистовъ Павла и Александра.

Петръ Соколовъ одна изъ самыхъ любопытныхъ фигуръ русской живописи. Творчество его не отличается большой выдержкой и совершенствомъ, но зато оно одно изъ самыхъ искреннихъ и темпераментныхъ проявленій русскаго искусства.

Въ этомъ странномъ чедовѣкѣ соединялись самая яркая противоположность. Онъ былъ въ одно и то же время и истиннымъ «барининомъ», и мелкимъ опаснымъ авантюристомъ, о которомъ ходили самые странные слухи. Его тонкая образованность и начитанность, укладывались какъ-то рядомъ съ самымъ плоскимъ цинизмомъ и съ чисто русскимъ «разгильдяйствомъ». — Слѣды всего этого носятъ и его произведенія. Въ нихъ часто много поэзіи, всегда масса темперамента, иногда они исполнены съ величайшимъ техническимъ умѣніемъ, но тутъ-же Соколовъ бываетъ способенъ дѣлать вещи прямо отталкивающія по грубости и уродству, оскорбительныя по своей неряшливости. Лишь въ одномъ, онъ остается всегда хороши — это въ краскахъ. Удивительно типичная, нѣсколько однообразная гамма Петра Соколова состоитъ изъ грязныхъ, сѣрыхъ, но удивительно гармоничныхъ и благородныхъ тоновъ. Онъ никогда не впадаетъ въ приторность или въ безвкусіе. Даже его раннія вещи, въ которыхъ онъ зависѣлъ отъ французскихъ образцовъ и отчасти, отъ Зичи, не страдаютъ обычными недостатками того времени приторностью и фальшивымъ изяществомъ. Въ общемъ П. Соколовъ былъ бодрый и сильный реалистъ и коснулся мы его въ этомъ мѣстѣ только потому, что его отнюдь нельзя разбирать вмѣстѣ съ нашими реалистами-направленцами. П. Соколовъ, оставаясь въ сферѣ чистой живописи и не дѣлалъ уступокъ въ сторону обличенія и назиданія.

Княгинѣ Тенишевой посчастливилось приобрести два лучшихъ портрета П. Соколова и двѣ его очень характерныя, но чрезвычайно избитыя репродукціи, акварели съ охотничьими сценами. Портретъ Сергѣя Атавы — одинъ изъ лучшихъ русскихъ портретовъ второй половины XIX вѣка. Очень рѣзкій эффектъ характерной для времени и для Терпигорева красной рубахи, не имѣетъ въ себѣ ничего грубаго, навязчиваго. Эта нѣсколько «уличная» краска смягчена и облагорожена сѣрыми тонами, которыми окружилъ ее П. Соколовъ, а также ударами чернаго и коричневаго на головѣ собаки, прижавшейся къ колѣнямъ своего господина. Замѣчательно также сильно и просто Петръ Соколовъ справился съ главной задачей — съ передачей всего характера изображеннаго лица. Красный цвѣтъ рубахи не поглощаетъ вниманія зрителя, а лишь добавляетъ



И. Е. РѢПИНЪ. — В. В. Стасовъ.

* Кромѣ того въ Музеѣ имѣется интересное, доведенное до конца портрета Николая I въ синихъ работъ Сверчкова.

** Это тѣмъ болѣе досадно, что кромѣ упомянутой работы Соколова, въ собраніи Тенишевой имѣются еще четыре шедевра одного изъ наиболѣе интересныхъ русскихъ художниковъ — современника Сверчкова и Чернышева, одно время шедшаго по тому же пути «салонной изящности», какъ и они, но впоследствии, из-

и освѣщаетъ главное: крупное, умное, грубоватое и насмѣшливое лицо писателя. Самое это лицо написано съ мастерствомъ, напоминающимъ Гальса. Нѣтъ ни малѣйшей скуки или робости въ technikѣ. Все носитъ слѣды увлеченія, нервнаго возбужденія и въ тоже время все «построено» съ рѣдкимъ для русскаго живописца знаніемъ дѣла: увѣренно, просто, сразу.

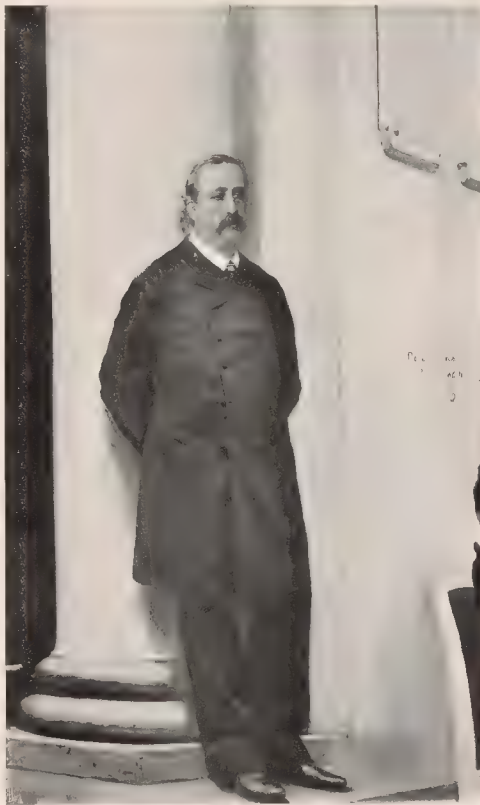
Не уступаетъ портрету Сергѣя Атавы и собственный портретъ П. Соколова. Авторъ самъ былъ очень доволенъ своимъ произведеніемъ и считалъ его за свой шедевр. Лишь послѣ долгихъ переговоровъ уступилъ онъ его въ собраніе княгини Тенишевой. Но это обожаніе собственнѣйшихъ вещей не носило у П. Соколова противнаго характера самообольщенія и мелкаго тщеславія. Это было лишь слѣдствіемъ того горячнаго увлеченія, съ которымъ П. Соколовъ относился къ своей работѣ. Слѣды этой горячки сказались съ особенной яркостью и въ разбираемомъ портретѣ. Онъ менѣе строго и внимательно нарисованъ, нежели портретъ Сергѣя Атавы, но зато въ немъ, пожалуй еще больше жизни и смѣлости. А какъ хороши тонъ тускло-зеленый, «старческий» тонъ этого портрета, напоминающій нѣсколько школу Рембрандта. Съ чисто импрессионистской смѣлостью положены однѣ краски рядомъ съ другими, причѣмъ въ общемъ прекрасно выдержана блеклая и благородно однообразная гамма безъ малѣйшаго диссонанса.

Двѣ охотничьи сцены П. Соколова рядомъ съ этими бодрими и простыми шедеврами могутъ показаться нѣсколько манерными, но и въ нихъ красочный эффектъ проведенъ съ замѣчательной выдержкой, а по technikѣ онѣ единственныя изъ всего Тенишевскаго собранія говорятъ о настоящихъ законахъ акварели, такъ удачно и тонко позаимствованныхъ Соколовымъ у французовъ — у Декана, Лама и Изаба. Здѣсь та-же бодрая и быстрая, но не легкомысленная система, та-же солидность краски, та-же гибкость и легкость въ ударахъ кисти. Эти два «Борзятника» П. Соколова отличная школа для тѣхъ, кто хотѣтъ извлечь изъ этой отрасли живописи всю ея особую прелесть.



Наша «придворная» батальная живопись представлена въ Музеѣ очень нарядной, но неубѣдительною «Битвой подъ Лѣснымъ» Колебу, сентиментальной сценой и пейзажемъ съ военнымъ стафажемъ Виллевалде и малохудожественными, въ духѣ Горшельта, картинами Грузинскаго и Филиппова. Изъ батальныхъ картинъ Дмитріева-Оренбургскаго — имѣется здѣсь лишь его тусклая и безжизненная картина: «Освященіе знамени Болгарской дружины». Неудавшейся попыткой сообщить

батальнымъ картинамъ нѣсколько больше страсти является картина Попова «Орлиное Гнѣздо».



И. Е. РѢПИНЪ. — А. П. Бородинъ (1858 г.).

П. Федотовъ (1815—1852) по праву занимаетъ положеніе родоначальника русскаго тенденціознаго реализма, охватившаго въ продолженіи болѣе чѣмъ 30 лѣтъ обширный кругъ русскихъ художниковъ и представляющагося очень характернымъ для Россіи «великихъ реформъ» явленіемъ. Однако самъ Федотовъ былъ еще художникомъ вполнѣ «Николаевскаго» времени. Ожидать отъ этого офицера-любителя, выступившаго передъ публикой въ 1849 году — въ годъ дѣла Петрашевскаго, и скончавшагося уже въ 1852 году — за три года до окончанія Крымской кампаніи, чтобы онъ явился въ качествѣ настоящаго обличителя общественныхъ и государственныхъ пороковъ, значило-бы совершенно не понимать условій того времени. Федотовъ явился лишь отраженіемъ вѣяній, зародившихся въ русской литературѣ и отъ вѣщавшихъ первому сознательному пробужденію въ русскомъ обществѣ самокритики.



Съ другой стороны формула искусства Федотова была вообще распространенной формулой въ европейскомъ искусствѣ 1840-хъ годовъ. Въ Австріи — Дантауверъ, въ Пруссіи Газенклеверъ, въ Бельгіи Маду, во Франціи плеяда карикатуристовъ и иллюстраторовъ, въ Англіи Вильки, Мельреди, Вебстеръ и ихъ безчисленные послѣдователи — всѣ эти художники, слѣдуя духу времени, избрали предметомъ своей живописи смѣшныя и порочныя стороны своихъ согражданъ и вооружались противъ нихъ образной сатирой. Но среди нихъ также не было настоя-

пших «бичей». Царствование благодушного «Juste milieu» накладывало на все свою успокоивающую и разслабляющую руку. Искусство это совершенно буржуазно; оно было направлено против смѣшныхъ сторонъ «буржуазіи», но не противъ нея самой. Лишь искусство нѣкоторыхъ карикатуристовъ вооружилось уже болѣе революционнымъ и грознымъ оружіемъ.

Ододотымъ насаждена въ Россіи живопись съ сатирически-литературнымъ характеромъ. Онъ первый сталъ разсказывать въ живописи сценки, подстроеныя изъ наблюденій смѣшныхъ сторонъ своихъ соотечественниковъ. Большой публикѣ, вообще очень равнодушно относящейся къ чисто художественнымъ задачамъ (требующимъ для своего уразумѣнія, уровень культуры несравненно высшій, нежели тотъ, который доступенъ дюжинному человеку), — большой публикѣ эта занятная живопись Ододотова сразу понравилась и первый камень къ объемистому зданію нашей тенденціозной живописи былъ положенъ. Непосредственно вслѣдъ за Ододотымъ пошли «улыбавшіеся» сатирики въ родѣ Попова, Пукирева, Петрова, Мясоедова, отчасти Владиміра Маковского и Прянишникова, изъ Ододотова же произошли и всѣ «накупившіеся» бичеватели русского общества, появившіеся, впрочемъ, нѣсколько позже — въ то время, когда нѣкоторая свобода, освѣжившая нашу государственную строй, дала возможность высказываться и художникамъ съ меньшей опасностью для личнаго благополучія. — Къ этимъ «мрачнымъ» сатирикамъ принадлежатъ: Перовъ (въ первый періодъ его дѣятельности), отчасти Журавлевъ, Якоби въ качествѣ автора «Привала арестантовъ», В. В. Верещагинъ, Савицкій, Рѣпинъ, Ярошенко и многіе другіе. — Странное дѣло, но вожакъ и вдохновитель всей плеяды художниковъ-реалистовъ 1860-хъ, 1870-хъ годовъ — Крамской не принялъ участіе въ движеніи своими работами. Будучи умнѣе и образованнѣе своихъ товарищей, онъ считалъ все это теченіе временно нужнымъ для Россіи и потому всѣми силами поддерживалъ его, но въ своихъ собственныхъ картинахъ онъ затрагивалъ иныя темы, болѣе общія и поэтичныя, менѣе злободневныя.

Изъ произведеній Ододотова въ Музеѣ имѣется лишь одно изъ повтореній «Сватовство маіора» и два рисунка въ Тенишевскомъ собраніи, пріобрѣтенные отъ извѣстнаго коллекционера А. И. Сомова. Музейное повтореніе «Сватовства» представляеть Ододотова не достойнымъ образомъ. Видимо ему уже успѣла надоесть эта тема, повторенная имъ для разныхъ любителей. Съ рѣдкой для Ододотова небрежностью и не-

пріятной пестротой написаны платья, аксессуары. Головки написаны безъ существенныхъ измѣненій и такъ, какъ бы сдѣлалъ ординарный копистъ. Мѣстами Ододотовъ облегчилъ себѣ задачу. Такъ значительно упрощена обстановка комнаты, выпущены люстра, орнаментъ на плафонѣ, и сокращено количество предметовъ въ «закускѣ». — Изъ рисунковъ Ододотова одинъ изображаетъ сваху изъ «Сватовства», другой — задуманную художникомъ въ духѣ нѣмецкихъ «идиллическихъ» сценку «семейнаго счастья»: молодые супруги — наслаждаются веселіемъ своего ребенка. Вѣроятно, рисунокъ этотъ болѣе поздняго времени т. е. того періода, когда Ододотовъ сталъ тяготиться избранной имъ тенденціей и выражать намѣреніе

перейти къ болѣе художественному творчеству. Ранняя смерть, какъ извѣстно, помѣшала ему въ этомъ.

Къ Ододотову примыкаетъ въ Музеѣ довольно характерная, но слабо нарисованная сценка Попова (1832—1896), изображающая intérieur мелкаго канцеляриста (1858 г.). Вся семья сидитъ за столомъ и съ удовольствіемъ слушаетъ какое-то «радостное извѣстіе», читаемое старшимъ сыномъ, одѣтымъ въ мундиръ полковаго писаря. Довольно характерны грубодобродушныя лица этихъ мелко-травчатыхъ обывателей, а также съ Ододотовской наблюдательностью подобрана обстановка: тонъ зеленыхъ стѣнъ, халатъ отца семейства, всѣ костюмы дѣйствующихъ лицъ, убогая мебель. Въ этой гадкой по живописи картинкѣ есть какая-то, весьма не привлекательная, но въ историческомъ отношеніи интересная, правда.

Среднее мѣсто между розовой улыбкой Штернберга, Чернышева и Трутовскаго и наблюдательнымъ остроуміемъ Ододотова занимаетъ ранняя картина главнаго агитатора передвижныхъ выставокъ: Мясоедова (1860 г.). Она изображаетъ свадебный обрядъ въ деревнѣ. — Въ этой картинѣ все мило, розово и славава. Мужички-молодожены плѣются; этимъ моментомъ пользуется молодая помѣщица, чтобы напестать дочери дома какія то подходящія слова, которыми дѣвица очень сконфужена. Лишь въ фигурѣ папаша-помѣщика, сидящаго въ неизбѣжномъ русскомъ халатѣ, чувствуется какое-то явное намѣреніе. Однако оно выражено очень робко и неопредѣленно, а потому и теряется среди всей жеманной приторности этой картины.

Отголоски Ододотова слышатся еще въ картинѣ «Крестины» Корзухина, въ которой извѣстная поэтичность затѣи (изобразить яркій праздничный день на дачѣ) не искупаетъ ужасныхъ техническихъ недостатковъ, а также въ нелѣпой «юмористической» картинкѣ Вл. Маковского: «Теоретикъ-идеалистъ и



И. Е. РѢПИНЪ. — Т. И. Филиповъ.

материалист-практик», являющейся невърооятным по своей нудной живописи анахронизмомъ въ искусствѣ начала XX вѣка. Съ другой стороны эта безобразная вещь компрометируетъ и репутацію самого Вл. Маковского, крайне неприятнаго, но не бездарнаго художника. Рядомъ съ этой плоской карикатурой, достойной нашихъ уродливыхъ юмористическихъ журналовъ, другая картина Вл. Маковского въ Музеѣ: «Свекоръ» (1888 г.) если и не выражаетъ вовсе драматизма даннаго положенія (сынъ застаётъ отца, ухаживающимъ за снохой) и очень слаба по живописи, все же производитъ скорѣе благоприятное впечатлѣніе извѣстной выдержанностью тона и отсутствіемъ пошловатой карикатурности. — Третья картина Вл. Маковского въ Музеѣ, совсѣмъ слабый этюдъ «Ярмарки въ Малороссіи» (1900 г.), свидѣлствуетъ лишь о полномъ упадкѣ художника: въ ней слишкомъ сказалось пользованіе фотографіей и совершенно слабое владѣніе красками. Эта вещь ничего не прибавляетъ къ характеристикѣ автора «Осушеннаго» и «Краха банка».

Среднее положеніе между Федотовымъ и Перовымъ занимаетъ и живопись Прянишникова (1840—1894) перваго періода его дѣятельности. Однако этотъ періодъ въ нашемъ Музеѣ не представляетъ вовсе и мы можемъ лишь судить здѣсь о томъ переворотѣ, который произошелъ съ Прянишниковымъ къ концу его жизни. Этотъ талантливый человекъ раньше другихъ почувствовалъ гнѣтъ тенденціозной программы и обратился къ простому изображенію дѣйствительности. Его Музейный «Крестный ходъ», если и не представляетъ выдающихся живописныхъ достоинствъ, то все-же заслуживаетъ серьезнаго вниманія, какъ очень простой и правдивый этюдъ съ натуры, въ которомъ неприятно поражаетъ лишь фотографическая случайность композиціи. Другія его двѣ картины: «Швея»

и безхитростный, но некрасивый этюдъ, изображающій «Возвращеніе съ ярмарки», рисуютъ намъ Прянишникова, какъ добросовѣстнаго, но не особенно сильнаго мастера, что не соответствуетъ правдѣ такъ какъ Прянишниковъ въ своемъ знаменитомъ «Гостинномъ Дворѣ» кромѣ рѣдкаго усердія, обнаружилъ много острой наблюдательности и большую силу характеристики.

Укажемъ еще здѣсь на неприятную по гримасамъ, но довольно мастерски написанную сцену Неврева: «Молчановъ и его поклонники», на бездарную, но уютную по затѣвѣ сценку Наумова и на двѣ сѣпи Загорскаго въ Тенишевскомъ собраніи: «Письмо отъ сына» и «Деревенскій Адвокатъ».



И. Е. РѢПИНЪ. — Графиня Головина.

Перовъ (1833—1882), въ сущности, отсутствуетъ въ Музеѣ Александра III. Лучше всего прочаго портретъ г. Борисовскаго. Въ немъ по крайней мѣрѣ есть извѣстная острота взгляда и нѣкоторая сила характеристики. Напротивъ того «Этюдъ французскаго рабочаго» совершенно ученическая вещь, свидѣтельствующая лишь о томъ, до какой растерянности дошелъ Перовъ за границей. Наконецъ двѣ историческія картины мастера: «Пугачевъ» и «Христіане на молитвѣ», о которыхъ мы уже говорили, являются лучшимъ доказательствомъ того, что Перовъ окончательно сбился съ своего настоящаго пути, отъвернувшись отъ дѣятельности и обратившись къ исторіи.

Не обладая ни достаточной для того школой, ни археологическими знаніями, ни даромъ историческаго прозрѣнія, онъ создалъ вещи крайне приторныя по краскамъ, писанныя въ самой безвкусной академической манерѣ, безжизненныя, неубѣдительныя и уродливыя. Кое-какіе куски (нѣсколько типовъ казаковъ въ «Пугачевѣ») намекаютъ еще на его наблюдательность, но и они теряются среди всего окружающаго дешеваго, «балаганнаго» шаблона. Въ «Христіанкахъ» же Перова не найти и этихъ скромныхъ достоинствъ.

В. В. Верещагинъ (1842—1904) до послѣдняго времени также былъ очень слабо представленъ въ Музеѣ. Лишь двѣ его юношескія картины (1868 г.) съ иллюстраціями «Самаркандскаго сидѣнія» и рядъ этюдовъ сѣвернаго края давали о немъ кое какое представленіе. Недавно, однако, Музей обогатился очень значительной въ численномъ отношеніи коллекціей его этюдовъ и картинъ, составляющей весь художественный Nachlass мастера и пріобрѣтенной государемъ императоромъ въ вдовы художника. Къ сожалѣнію, эта масса Верещагинскихъ произведеній лишь отчасти исправила прежній недостатокъ. Среди сотенъ номеровъ — немногіе

являются, дѣйствительно, цѣнными и характерными для Музея пріобрѣтеніями, огромное-же большинство послужитъ ненужнымъ балластомъ, который только можетъ сбить настоящее представленіе о выдающейся личности погубившаго художника.

Мы не станемъ повторять того, что уже неоднократно въ печати говорили объ этихъ вещахъ. Довольно на этотъ разъ указать, что такія ужасныя полотна какъ его тетраптихъ «Сестра милосердія», какъ виды Кавказскихъ горъ и какъ сцены Американской войны не годятся для художественнаго музея, такъ какъ они скорѣе напоминаютъ «картины», украшающія наружныя стѣны ярмарочныхъ театровъ. Достойными Музея пріобрѣтеніями можно считать изъ картинъ лишь «Атаку»

(если и не красивую по краскам, то очень убедительную, и, впрочем, весьма точно схваченную с натуры сцену), поэтично задуманный пейзаж Джума-Мечеть в Дельи и серьезные японские этюды. Вместе с прежними дилетантскими по живописи, но интересными в биографическом отношении картинами, а также с его правдивыми, любопытными в этнографическом отношении русскими этюдами, это составило бы скромную, но довольно характерную для личности замечательного художника, ученого и публициста, коллекцию.

И. Н. Крамской (1837—1887) представлен в Музее несколькими портретами и двумя большими эскизами к картинам, находящейся в Третьяковской галерее: «Неутешная горе». К сожалению, по этим эскизам нельзя себе составить никакого представления о педантично внимательном отношении Крамского к своей задаче, давшем его оконченной картине ту же интенсивную силу выражения, которая присуща некоторым аналогичным произведениям некоторых англичан. — Музейные портреты Крамского также сильно уступают произведениям мастера в Третьяковской галерее. Но все же они рисуют нам Крамского, как знатока своего дела, как внимательного наблюдателя, как серьезного и умного художника. Нельзя только сказать про портреты Крамского, чтобы они были прекрасны по живописи и по краскам. Они абсолютно лишены темперамента и колористического смысла. Строгая метода и трогательно внимательное отношение к делу, в связи с очень солидными техническими знаниями, исчерпывают их достоинства.

Лучше других портретов Крамского в Музее портрет его дочери и портрет Владимира Соловьева. Хуже же всего по живописи, по своему гадкому тону и по безвкусовой «аранжировке» портрет певички Лавровской, изображенной во время концерта в зале Дворянского собрания. Однако как раз типичность последнего портрета отводит ему особое место среди произведений Крамского. По этой картине будущие поколения могут судить о той особой обстановке, о том совершенно особенном стиле всей светской жизни «уродливый» времени 1880-х годов, единственной краской которого была музыка. Некрасивая фигура певички в ее безобразном платье, беспомощно нарисованный оркестр позади нее, какие-то безвкусные цветы справа — вся эта характерная уродливость будет для будущих коллекционеров «скурильностей» очень драгоценной.

Кроме того Музей обладает целой серией угольных портретов Крамского, исполненных им еще в академические годы, во время знаменитых в истории русского искусства

вечеринок на Васильевском острове, на которых собирались все его товарищи и где вырабатывались взгляды и система, легшая в основание весьма значительного периода русского искусства. Однако в этих больших рисунках, исполненных, по свидетельству современников, каждый в один вечер угольным соусом — не отразились огонь и страсть, пожиравшие юных художников. И их Крамской избразил с той же неумолимой системой и выдержкой, с которой он впоследствии изготавлял десятки «генеральских» портретов. Это разумеется не уничтожает иконографического значения рисунков и они бесспорно принадлежат к истинным драгоценностям Музея. — Кроме того в Музее

имеется милый акварельный портрет Крамского, изображающий художника Ярошенко на работе, несколько пейзажных этюдов и безотрадные по живописи, но также драгоценные в иконографическом отношении портреты императора Александра III и императрицы Марии Феодоровны.

Прямой противоположностью портретам Крамского являются портреты Репина. Музею Александра III в этом отношении почти не приходится завидовать Третьяковской Галерее. Здесь собрано, если и не особенно много вещей мастера, то как раз все характерные вещи, среди которых и несколько первоклассных.

Несколько портреты Крамского исполнены строго и внимательно, настолько портреты Репина целиком порождением художественного увлечения. В этом их сила, но в этом и слабое место некоторых из них. Если бы Репин, обладающий бесспорно одним из самых могучих живописных дарований в русской школе,

обладал в тоже время выдержанной системой, твердостью технических знаний и интеллектуальной развитостью Крамского, то Репин был бы одним из величайших художников своего времени. Теперь же он только один из величайших художников в России последней четверти XIX века.

Портретист Репин представлен в Музее очень разнообразно и полно. Здесь его грубые по живописи, но сильные по характеристике портреты «босого» Толстого (1901 г.) и Стасова; здесь же его портрет Бородина (1888 г.), который когда-то сравнивали с Берлинским Веласкесом здесь же и удивительно для Репина внимательные портреты М. Бяляева и Н. Страхова (1888 г.), хорошие портреты Лядова и Глазунова, очень схожие и характерные портреты Т. И. Филиппова и Л. И. Шестаковой, наконец здесь же и один из немногих красивых женских портретов мастера: портрет графини Голо-



И. РЕПИНЪ. — М. БѢЛЫЯ (1886 г.).



Н. А. ЯРОШЕНКО. — Эюль (рисункъ).

виной. — Акварельный портрет читающей дамы въ Тенишевскомъ собраніи, даетъ наконецъ представленіе о той тонкости въ технику и характеристикѣ, до которой способенъ иногда доходить Рѣпинъ, сохраняя при этомъ вполне свѣжесть фактуры и красокъ.

Изъ всѣхъ названныхъ произведеній особенно хорошъ портретъ М. Бѣляева, исполненный еще безъ того грубаго ухарства и жесткости въ колоритѣ, которыми отличаются послѣднія произведенія мастера и, наоборотъ, нарисованный и написанный съ извѣстной тонкостью, въ очень простыхъ тонахъ. Лишь рисунокъ руки и извѣстная неловкость въ живописи сютку напоминаютъ въ этомъ портретѣ обычные недостатки Рѣпина. Все остальное полно «европейскаго» умѣнья и въ то же время отличается той искренностью въ характеристикѣ, которая составляетъ отличительную особенность русской портретистики.

Объ историческихъ картинахъ Рѣпина мы говорили выше. Кромѣ нихъ, портретовъ и незначительной акварели «Мальчикъ у часового магазина» (сюжетъ, который скорѣе годенъ для Штернберга или К. Маковского), Музей не обладаетъ никакими другими произведеніями этого выдающагося художника. Чтобы судить о Рѣпинѣ, какъ о типичномъ представителѣ нашего живописнаго «направленія» нужно посѣтить дворецъ Великаго Князя Владиміра Александровича, гдѣ висятъ знаменитыя картины мастера «Бурлаки» и «Проводы новобранца» а также Третьяковскую Галлерею, куда попали почти всѣ остальные знаменитыя работы Рѣпина.



Въ смыслѣ представительства нашего сюжетнаго реализма больше всего поспаслилось въ Музеѣ Савицкому (1845—1905). Здѣсь, если не самая удачная, то во всякомъ случаѣ самая значительная по размѣрамъ картина этого не красиваго, но характернаго и довольно сильнаго художника: «На войну». Картина эта дѣйствуетъ отталкивающимъ образомъ своимъ жесткимъ колоритомъ, нудной живописью и нѣсколькими неудачными мѣстами, въ которыхъ Савицкій не справился съ движеніями дѣйствующихъ лицъ и съ драматизмомъ ихъ выраженій. Однако, не смотря на все это, картина Савицкаго почтенное по своей серьезности произведеніе. Въ ней нѣтъ никакихъ компромиссовъ, ничего пошлаго, что обыкновенно такъ легко попадаетъ въ подобные сюжеты. Ея замыселъ свидѣтельствуетъ о самомъ искреннемъ отношеніи къ дѣлу, о большомъ вниманіи художника къ горю своихъ ближнихъ.

И въ историческомъ отношеніи картина Савицкаго драгоценна. Она служитъ мужественной иллюстраціей къ многимъ отличнѣйшимъ страницамъ нашей литературы. При этомъ Савицкій не впалъ въ безвкусыный шаржъ, въ уродливую тенденцію. Картина эта отличается простотой и правдивостью. Извѣстная театральность средней группы обусловлена скорѣе неумѣньемъ мастера, нежели его намѣреніемъ; сопоставленіе же трепака съ рыданиями женъ и матерей — для всякаго, кто наблюдалъ подобныя сцены въ дѣйствительности, не подчеркнутость, а простая правда.

Вторая картина Савицкаго «Путешественники въ Оверни», карикатурная сцена въ духѣ ординарныхъ нѣмецкихъ юмористовъ, лишій разъ доказывать, какими глупостями способны были заниматься даже самые серьезные изъ русскихъ художниковъ за границей. Что авторъ «Панихиды» и «На войну», строгій нѣсколько мрачный Савицкій нашелъ во время своего путешествія по «гнилому западу» лишь такую вздорную тему и что онъ способенъ былъ исполнить ее съ такимъ усердіемъ (и даже съ большимъ мастерствомъ, нежели всѣ позднѣйшія картины) — свидѣтельствуетъ только о чрезвычайной некультурности русскаго художественнаго міра. Картина эта Савицкаго такого же достоинства и характера, какъ «Кафѣ» Рѣпина или «Балаганы» Васнецова.

Самымъ типичнымъ для «нигилистской» эпохи художникомъ былъ Ярошенко (1846—1898). Положимъ, нельзя сказать, чтобы онъ въ своихъ картинахъ выразилъ весь драматизмъ положенія и всю роковую и кровавую безтолочь того времени, но безспорно въ его портретахъ—этюдахъ разныхъ студентовъ, курсистовъ, ученыхъ ему удалось подмѣтить со-



О. С. ЖУРАВЛЕВЪ. — Передъ възномъ (1874 г.).



И. И. ШИШКИНЪ. — Поляна въ лѣсу.

вершенно особую ноту той странной формы, въ которую вылился въ то время героизмъ извѣстной части русскаго общества — бунтъ малочисленной и слабой интеллигенціи противъ произвола властей, противъ коснаго прозябанія массъ. Въ улыбающихся глазахъ этихъ юношей, въ строгомъ взорѣ этихъ мужественныхъ дѣвушекъ — свѣтится огонь отчаянія и дерзости, огонь послѣднихъ рѣшеній. Безумный ужасъ русской исторіи, не сумѣвшей создать ни красоту власти, ни прелесть свободы — отразился въ этихъ типахъ Ярошенко.

Музей Александра III, если и не обладаетъ значительными картинами этого, въ извѣстномъ отношеніи сильнаго, художника, то все же даетъ возможность ознакомиться, изъ нѣсколькихъ рисунковъ, пожертвованныхъ Музею почитателями Ярошенко, съ его творчествомъ. Напротивъ того, довольно многочисленныя работы мастера масляной краской, даютъ очень мало для его характеристики: sentimentalный сюжетъ «Въ теплыхъ краяхъ» изображаетъ угасаніе чахоточной дѣвушки среди великолѣпна южной природы; довольно тривіальная сценка рисуетъ намъ влюбленную пару, влетающую на балаганныхъ качеляхъ. Наконецъ Ярошенко, какъ портретистъ представленъ неудачными портретами Н. Н. Ге, Толстого и порядочнымъ собственнымъ портретомъ. Остальные всѣ работы Ярошенко въ Музеѣ — пейзажные этюды съ натуры очень средняго достоинства.

Намъ необходимо еще указать на нѣсколько картинъ повѣствовательнаго стиля, типичныхъ для художественныхъ теченій второй половины XIX вѣка. Въ Музеѣ Александра III находится лучшая картина Журавлева, мастера не симпатичнаго, не художественнаго, но характернаго для своего времени: «Передъ вѣномъ» — любопытная и не лишенная силы иллюстрація купеческаго быта; въ Музеѣ же находятся слезливо sentimentalныя сценки Лемоха и Торопова, а также двѣ картины одного изъ послѣднихъ типичныхъ «передвижниковъ» Богданова-Бѣльскаго; очень черствая этнографическая картина М. П. Клодта «Черная скамья», (рисующая средневѣковые нравы Финляндіи) и, наконецъ, картина спеціалиста по нищенскимъ лохмотьямъ Творожникова: «Бабушка и внучка».



Одна область русской живописи оставалась за все время процвѣтанія «направленства» абсолютно нетронутой. Это пейзажъ, по самой своей сути не поддающийся какой либо тенденціи. Въ пейзажѣ же яснѣе и проще выразилась непосредственная пріемственность одного явленія отъ другого, систематическое развитіе, въ которомъ, впрочемъ, можно указать (въ зависимости отъ общаго состоянія школы) постепенныя повышенія и пониженія мастерства. — Вполнѣ естественно, что пейзажъ долженъ былъ выступить въ моментъ пресыщенія направлениемъ на первый планъ и что съ этого началось перерожденіе реализма въ свободную отъ всякой тенденціи форму. Къ исторіи нашего пейзажа съ начала XIX вѣка по наше время мы и должны теперь обратиться. Къ сожалѣнію, въ этой сферѣ пробѣлы Музея Александра III очень велики и составить себѣ полное представленіе о русскомъ пейзажѣ по музейнымъ коллекціямъ невозможно.

Мы уже говорили о русскихъ пейзажистахъ XVIII вѣка. Среди нихъ было нѣсколько мастеровъ своего дѣла, но не было ни одного «поэта». Это были типичные «видописцы», занимавшіеся точнымъ копированіемъ мѣстностей, въ огромномъ большинствѣ случаевъ не столько привлекаемые къ сюжету живописной красотой или поэзіей темы, сколько «достопримѣчательностью». Лишь одинъ Семенъ Шедринъ, увлеченный работами Гюбера Робера, далъ въ своихъ безпомощно исполненныхъ картинахъ вещи, въ которыхъ нашли себѣ отзвукъ sentimentalныя вкусы его эпохи. Но Семенъ Шедринъ, картинъ котораго безчисленное множество во дворцахъ, отсутствуютъ въ Музеѣ и объ его характерѣ мы можемъ судить лишь по милой и близкой къ стилю Шедрина картинѣ Воронихина, изображающей «Строгановскую дачу», а также по «виду Гранильной фабрики» лучшаго ученика Шедрина Галактионова.

Было бы странно, если со вступленіемъ въ XIX вѣкъ русская школа оставалась-бы все столь же бѣдной пейзажистами, понимавшими поэзію природы. Вѣдь во всемъ обществѣ тогда скорѣе злоупотребляли чувствомъ и сердцемъ. Выспреннюю помпѣзность Державина замѣнила «Бѣдная Лиза» Карамзина, а скорѣе послѣ того появились въ литературѣ и первые ростки нашего романтизма. И все-же единственнымъ отраженіемъ этихъ вѣяній въ пейзажной живописи, былъ (если не считать совершенно слабаго Рабуса). — Максимъ Воробьевъ, человѣкъ художественно одаренный, большой любитель музыки, «умѣвшій плакать», глядя на природу. Но и Максимъ Воробьевъ былъ недостаточно сознательнъ въ своихъ стремленіяхъ, а съ другой стороны его современники слишкомъ оцѣнили его,



В. И. ШТЕРНБЕРІЪ. — Мѣлища (1838 г.)

действительно редкое, умное «регистрация». Воробьев создавал очень мало картин с поэтическим настроением, большинство же его пейзажей носит тот же «видописный» характер, как и картины его предшественников. Романтизм нашёл себя отражение лишь в нескольких его ночных и вечерних пейзажах Петербурга.* Напротив того из своего путешествия в Палестину, которое всего несколькими годами предшествовало путешествию на восток великих романтиков Декана и Делакура, он вынес лишь самые обычные и даже совершенно слабые по живописи виды «замечательных мест». — В Музее Воробьев с этой стороны и представлен. Здесь несколько картин, изображающих святые места в Палестине; плохая живопись и безвкусные краски их не искупаются трудностями, преодоленными художником при зарисовывании этих мотивов. Кроме того в Музее находится слабый эскиз М. Воробьева, изображающий вид Москвы.

Воробьев создал значительную по числу учеников школу. Почти все популярные наши пейзажисты середины XIX века были учениками его. К сожалению, все они приобщились от учителя одно внешнее умение и редко кто из них создавал что либо действительно художественное. И они все были скорее «видописцами». При этом в духе «Воробьева-видописца» — сухо и строго, работали лишь первые по времени его последователи, из которых наибольшего внимания заслуживают добросовестные, но очень скучные, братья Чернецовы. Все же остальные: сын Максима Воробьева Сократ, Фрикс, Штернберг, Боголюбов, ученик Сократа Воробьева Мещерский, Эльсон, Горавский, Эраси, Лагорио и много других, среди которых можно еще назвать Рава (не бывшего учеником М. Воробьева, но работавшего в его же духе), внесли в живопись, согласно требованиям моды, известную приторность колорита и манеры, которая сообщает работам этих талантливых людей неприятный характер.

Воробьевская школа представлена в Музее довольно богато, но не полно. Картин много, но из них лишь незначительное количество заслуживает внимания историка, так как являются характерными произведениями данных художников и их эпохи. Большинство же среди них случайные вещи, далеко не лучшие в творении каждого мастера и совершенно безличны.

О братьях Чернецовых по музейным картинам нельзя себе составить настоящего понятия. В своих акварелях, в особенности в своих «интерьерах» (из которых несколько находятся во дворцах) они бывают педантично точны и



И. ЛЕВИТАНЪ. — Зимний день (пастель).

потому производят впечатление трогательное. Но в Музее нет акварелей этих внимательных художников, а из «интерьеров» имеется лишь невзрачная, лишь в историческом отношении интересная картинка Н. Чернецова, изображающая катафалк над гробом императрицы Марии Феодоровны. Другая же картина их с видами Рима, Ярославля, Кутаиса, достойная «друзья» к некрасивым полотнам М. Воробьева с палестинскими сюжетами. Интересна еще крошечная картина ученика Чернецовых А. Иванова, изображающая комнату на лодке, в которой Чернецовы в 1838 г. совершили свое знаменитое путешествие по Волге для снятия панорамных видов ее берегов.

Сократ Воробьев представлен двумя бойкими рисунками пером с видами Ревеля и утомительной серией рисунков на модной в 1840-х годах желтоватой бумаге. Эти рисунки должны изображать разные итальянские виды, но нарядная приторность и шаблонная одинаковость лишают их даже простого документального значения.

Максимум приторности достигают: картина Фрикса, виды à la Calame Швейцарии Эраси, а также итальянская акварель Штернберга, о которой мы говорили выше. Несколько большего внимания заслуживает не банальная по затей, но слабо исполненная «Зима» Эраси, изображающая лед, покрытый инеем, а также его же вымытый, лубочно исполненный, но по крайней мере добросовестно с натуры списанный Финляндский вид.

Совершенным исключением среди всех этих картин — прелестной вещью, достойной прямо хороших французских 1830-х годов, является незабываемый, но красиво и просто исполненный пейзаж Штернберга: «Мельница в Малороссии».

О Боголюбовском «Амстердаме» мы говорили выше, здесь же назовем его «Голицынской больницей», «Нижегородскую Ярмарку», «Казань» и пастельный пейзаж «Закат на море». Укажем также и на работы ученика Боголюбова К. Бегрова. Любимец публики Лагорио († 1905 г.) по непонятным причинам представлен всего только одной и нехарактерной для него картиной «Вид на взморье». Зато мы имеем очень нарядный «Кавказ» учителя Лагорио Виллевалда. Наконец, из произведений эпигонов нашей «видописной» школы середины XIX-го века — русских «Каламистов»: Горавского и Мещерского в Музее имеются два уродливых юношеских произведения первого и два типичных «леденцовых» пейзажа второго, не лишенных, известной выдержки в технике. Работы Судковского и Клевера были упомянуты выше; гово-



В. В. ПЕРЕПЕЛТЧИКОВЪ. — Зима (акварель 1895 г.).

* Отсюда типичные произведения Воробьева представлены в Музее всего лишь одной невзрачной акварелью Тенишевского собрания: Елагин дворец.

рить же о любимых публикой приторных пейзажах Эндогурова, Кондратенки, Киселева, о салонных акварелях Писемского, Каразина и Егоровна в нашей книге не имбѣтъ смысла.

Въ сторонѣ остаются еще добросовѣстные акварели славнаго техника Премаши*, а также его учениковъ Вилье де Лиль Адама и Альберта Бенуа. Выдающійся дарованіи послѣднихъ двухъ художниковъ могли бы отвести имъ весьма почетныя мѣста въ исторіи русскаго искусства, но перваго похитила ранняя смерть, а второй слишкомъ часто подчинялся вкусу средней публики, какъ извѣстно, очень мало понимающей въ искусствѣ. Тѣмъ не менѣе нѣсколько акварелей Альберта Бенуа въ Музеѣ заслуживаютъ серьезнаго вниманія по замѣчательной виртуозности ихъ исполненія и правдивости красочнаго эффекта. Сюда принадлежатъ два вида «Нижняго Новгорода» и нѣкоторые изъ его видовъ Кавказа.

Обособленное положеніе въ исторіи русскаго искусства занимаетъ Сильвестръ Шедринъ (1791—1830), племянникъ извѣстнаго пейзажиста Екатерининскаго времени Семена и сынъ одного изъ лучшихъ русскихъ скульпторовъ XVIII вѣка.

Впрочемъ, обособленность эта не столько основана на какой либо самобытности направленія, выбраннаго Шедринымъ, сколько на значительности его дарованія. Напротивъ того по направленію Шедринъ мало чѣмъ отличался отъ прочихъ живописцевъ и въ частности отъ своего сверстника Максима Воробьева. Шедринъ началъ со скромныхъ видовъ Петербурга,** но затѣмъ по отправленіи за границу исключительно писалъ ведуты Рима и Неаполя. Искать поэтическихъ намѣреній въ его творчествѣ нечего. Мотивы исключительно выбраны за ихъ «живописность», безъ всякаго «настроенія», безъ всякой заботы объ интимности впечатлѣнія и безъ намека на романтику. Все это — или простые этюды съ натуры или разработанныя по этюдамъ картины съ видами замѣчательныхъ мѣстъ. Вторыя по свѣжести эффекта и по бодрости исполненія уступаютъ первымъ; по своему-же содержанію ни тѣ, ни другія ничѣмъ не отличаются отъ современныхъ работъ М. Воробьева или Мартынова.

Однако только по содержанію живопись Шедрина тождественна съ работами другихъ русскихъ пейзажистовъ того

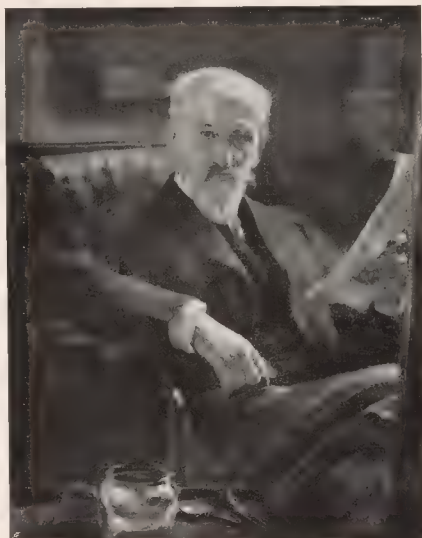
времени. Что же касается до своихъ чисто живописныхъ достоинствъ, то работы мастера оставляютъ далеко позади себя все, что было сдѣлано въ пейзажѣ не только въ его время, но (за исключеніемъ этюдовъ Иванова и нѣкоторыхъ художниковъ новѣйшаго времени) и все что сдѣлано съ тѣхъ поръ. Шедринъ принадлежитъ къ первокласснымъ русскимъ мастерамъ; это одинъ изъ лучшихъ нашихъ техниковъ, это большой художникъ — родной братъ старыхъ голландцевъ: Бергхема, Пейнакера, Ж. Б. Весника и другихъ славныхъ нидерландцевъ XVII вѣка, жившихъ въ Италіи и столь несправедливо игнорируемыхъ современной исторіей искусства. Мягкость кисти Шедрина, блескъ его красокъ (въ которыхъ лишь нѣсколько холодный оттѣнокъ выдаетъ его принадлежность къ «классическому» времени), поразительно вѣрный рисунокъ сообщаютъ

его этюдамъ и, въ меньшей степени, его картинамъ, не смотря на отсутствіе въ нихъ поэтическаго замысла и интимности настроенія, неувядаемую прелесть. Къ Шедрину, равно какъ и къ Левицкому, къ Венецианову и къ Иванову можно относиться безусловно, не становясь на всякія «историческія» или «патріотическія» точки зрѣнія.

Къ сожалѣнію, Шедринъ умеръ еще сравнительно молодымъ, да и послѣдніе годы, будучи тяжело больнымъ, онъ не могъ всецѣло отдаваться живописи. Въ этомъ причина малаго количества его произведеній. Тѣмъ большей гордостью Музея Александра III должно служить значительное собраніе его картинъ и этюдовъ, попавшихъ сюда изъ Эрмитажа и музея Академіи Художествъ. Можно лишь пожалѣть, что какъ разъ нѣсколько лучшихъ этюдовъ все же остались въ Академіи, гдѣ они ровно ничему не служатъ, такъ какъ годами висятъ за выставочными мольбертами. Мѣсто этимъ превосходнымъ вещамъ,

разумеется, также въ нашемъ національномъ собраніи.

Мы уже сказали, что картины Шедрина значительно уступаютъ его этюдамъ. Это вполне подтверждается тѣми произведеніями мастера, которыя подлежатъ нашему разсмотрѣнію. Изъ картинъ Шедрина въ Музеѣ находятся: «Колизей», «Неаполь», «Тибръ» 1822 года и «Озеро Альбано»*. Изъ нихъ лишь послѣднее обнаруживаетъ тонкое мастерство Шедрина въ краскахъ. Серебристый тонъ этой вещицы, замѣчательно вѣрно передаетъ свѣжее утро на берегахъ волшебнаго озера, и лишь двѣ банальныя фигурки итальянокъ и извѣстная сухость живописи нарушаютъ мягкость и нѣжность этого эффекта. Другія же три картины, при всемъ мастерствѣ ихъ исполненія, не смотря на превосходный рисунокъ и внимательно изученныя краски, производятъ скорѣе непріятное впечатлѣніе — настолько онѣ замучены, настолько въ нихъ



О. Э. БРАЗЪ. — А. П. Соколовъ (1838 г.).

* Изъ немногихъ произведеній этого мастера въ Музеѣ лишь одна замѣлѣ: «Монашескія соборы» украшаютъ на его близость къ виртуозной акварельной техникой середины вѣка къ Корради и къ К. Вернеру, другіе же его акварели принадлежатъ къ самому слабому изъ того, что сдѣлано Премаши.

** Лучшей изъ нихъ, изображающей «Майскій вечеръ на набережной», въ собственности О. А. Мейснеръ и помѣщенъ 1871 г.

* Искренно цѣлаюся въ каталогъ «Озеро Неми».



Л. О. ПАСТЕРНАКЪ. — Семья гр. Л. Н. Толстого (1902 г.)

непосредственность художника затерта требованиями законченности и точности. Эти картины носят на себѣ отпечатокъ топографической съемки въ камерѣ-обскурѣ. Не пропущенъ ни одинъ деталь, но общій живописный эффектъ отъ этого страдаетъ.

Наслаждаться »настоящимъ« Шедринымъ мы можемъ въ его этюдахъ, изъ которыхъ въ Музеѣ имѣются три: два большихъ вида Амальфи и Соренто и прелестный небольшой этюдъ, изображающій развалины храма Сераписа въ Понцуоли. Въ послѣдней вещицѣ есть и извѣстная интимная нота; очень вѣрно передано настроеніе теплаго, сонливаго дня среди руинъ, тонко схваченъ нѣжный эффектъ голубоватыхъ тѣней на мутно-желтой водѣ, серебристость воздуха, прозрачность освѣщенныхъ солнцемъ колоннъ. — Оба же большихъ этюда говорить только о живописномъ темпераментѣ Шедрина. Извѣстно, что онъ ихъ писалъ въ тяжеломъ недугѣ. Его выносили на рукахъ и усаживали въ тѣни скалы у самого моря. И здѣсь передъ лицомъ дивной природы силы мастера возвращались; онъ принимался писать и писалъ иногда часами все одни и тѣ же мотивы, не уставая восхищаться красотой этихъ единственныхъ мѣстъ. Пожиряющій пламень искусства отразился въ его этюдахъ. Въ нихъ нѣтъ ничего приторнаго, дряблага, въ нихъ нѣтъ смазливости, той Италіи, которую желаютъ видѣть туристы. Италія Шедрина, такъ же какъ и Италія Иванова, мощная и бодрая красавица, истинная родина древнихъ римлянъ и Рафаэля.



Мастерство Шедрина унаследовалъ отчасти М. Лебедевъ, но и его скосила въ Неаполѣ безвременная кончина. Лебедеву было всего двадцать пять лѣтъ, когда онъ умеръ. Самого Шедрина онъ уже не засталъ въ Италіи (куда Лебедевъ былъ отправленъ въ 1833 г. три года послѣ смерти своего старшаго собрата) но, если сравнить мастерскія вещи Лебедева, исполненныя имъ въ Италіи, съ его первыми опытами, уже отмѣченными извѣстной нарядностью, которая стала входить въ моду въ 30-хъ годахъ, то не остается сомнѣнія, что научили Лебедева смотрѣть на природу именно работы Шедрина, а также еще и этюды жившаго одновременно съ нимъ въ Римѣ А. А. Иванова. Положимъ, и въ итальянскихъ картинахъ Лебедева сквозитъ нѣкоторая манерность, захваченная имъ въ Петербургѣ, но, принимая во вниманіе огромные успѣхи, слѣданные художникомъ въ послѣдніе годы жизни, и упорное его намѣреніе отдѣлаться отъ своихъ недостатковъ (судить о чемъ позволяютъ намъ его письма), можно съ увѣренностью сказать, что Лебедевъ со временемъ освободился бы отъ этой несприятной черты и что мы въ немъ имѣли бы большаго художника.

Въ Музеѣ мы имѣемъ двѣ невзрачныя картины Лебедева,* исполненныя имъ до поѣздки въ чужія края, и двѣ его итальянскія картины »Арриччя« и »Кастель Гандольфо«. Послѣднія произведенія являются шедеврами художника и по нимъ мы можемъ видѣть, какова мастерства успѣлъ достигнуть юный живописецъ, покинувшій Россію еще совершеннымъ дилетантомъ.

Въ картинѣ »Арриччя« несприятна лишь условная фигура — настоящій стаффажъ — итальянки на первомъ планѣ, а

* Ссылка въ превосходнаго каталога Музея баронъ Н. Н. Врангель сомнѣвается такъ въ истинности одного изъ этихъ произведений («Павловскъ») — Лебедеву. Мы имѣемъ различныя сомнѣнія баронъ Врангель и со своей стороны недоумѣваемъ, почему въ Академіи Художествъ осталась впасть достояніемъ и характерна картина мастера — «Видъ на Петровскскіе Острова» 1832 г.



Б. М. КУСТОДЬЕВЪ. — Супруга художника.

также несколько кулисообразная подстроенность левой группы деревьев. Зато фонъ въ этой картинкѣ, трудный эффектъ *contre-jour'a*, густота южной растительности, по макушкамъ которой скользитъ мягкое солнце, прозрачный силуэтъ церкви — переданы съ замѣчательной легкостью и вполне свидѣтельствуютъ о томъ страстномъ поклоненіи натурѣ, о которой Лебедевъ говоритъ въ письмахъ.

Еще лучше — вторая картина молодого мастера, къ сожалѣнію, очень пострадавшая, вѣроятно, вслѣдствіе слишкомъ густыхъ наслоений красокъ. Кажется, что вся эта картина написана съ натуры, настолько въ ней много правды и самой ясной непосредственности. Солнце пронизываетъ густую листву вѣчно зеленыхъ деревьевъ и освѣщаетъ часть дороги *Galleria di Sopra*, по которой приближаются двое крестьянъ. Справа изъ-подъ нависшихъ вѣтвей видны подернутая рябью поверхность озера Альбано и, вдаль, въ темноватой мглѣ надвигающейся грозы, строгія очертанія папскаго дворца въ Кастель Гандольфо. Композиція этого мотива (если только можно говорить о «композиціи» въ такой непосредственной картинкѣ) — классически прекрасна и напоминаетъ этюды *sous-bois* великаго современника Лебедева Т. Руссо (о которомъ однако русскій художникъ едва ли имѣлъ понятіе), живопись-же, сочная и «вкусная» напоминаетъ этюды Шедрина.



Въ 1840-хъ и 1850-хъ годахъ не нашлось въ нашей живописи художника, который продолжалъ бы школу русскаго реалистическаго пейзажа въ томъ безхитростно-правдивомъ направленіи, которое было намѣчено въ работахъ Лебедева. Безслѣдно для русскаго пейзажа прошли и пейзажные этюды Иванова, которые появились передъ Петербургскою публикою лишь въ 1858 г. Но независимо отъ Лебедева и Иванова въ серединѣ 1850-хъ годовъ, въ общемъ, на сей разъ вполне сознательно, теченіи русскаго искусства къ реализму была захвачена и наша пейзажная живопись.

Въ противовѣсъ Воробьевской формулѣ «живящихъ ведутъ» выступило нѣсколько художниковъ, которые поставили себѣ задачей серьезное и простое изученіе природы, оставивъ старанія прихорашивать и прибирать ее.

Первымъ по времени изъ этихъ пейзажистовъ былъ баронъ М. К. Клодтъ, человѣкъ даровитый, но къ сожалѣнію погубившій свой талантъ въ алкоголь. Клодтъ работалъ, дѣйствительно, на пользу русскаго искусства лишь пятнадцать лѣтъ, съ 1860 по 1875 годъ, а съ 1878 г. совершенно сошелъ со сцены. Послѣднія его произведенія носятъ всѣ слѣды упадка.

Однако и произведенія расцвѣта таланта Клодта не являются чѣмъ либо смѣло правдивымъ и безусловно прекраснымъ, въ родѣ этюдовъ Шедрина и послѣднихъ картинъ Лебедева. Напротивъ того исканіе извѣстнаго «питtoresка», робкая техника, сладкія непрозрачныя краски показываютъ какъ далеко было Клодту и до его предшественниковъ, и до всего современнаго уровня западной живописи. За границей онъ проглядѣлъ всю Барбизонскую школу, все назрѣвающее движеніе импрессионизма; не потрудился онъ поучиться и у старыхъ



М. В. ЯКУНЧИКОВА. — Этюд (гуашь).

мастеров. Лишь ложенный и приторный Каламъ, да Ахенбахи произвели на него дѣйствительное впечатлѣніе и, напившись отъ нихъ техническиихъ рецептовъ, Клодтъ вернулся на родину до срока, воображая себя уже зрѣлымъ, желая подобно Перову, приложить свой талантъ исключительно на изученіе родной природы. Результатами этого изученія явилось нѣсколько пейзажей, посредственный колоритъ и сухая живопись которыхъ испускаютъ добрыми намѣреніями мастера, поэтичностью замысла, исканіемъ извѣстнаго настроенія.

Однако, по картинамъ М. К. Клодта въ Музеѣ Александра III нельзя себѣ составить понятія объ этихъ скромныхъ заслугахъ мастера. Для этого нужно видѣть въ Третьяковской галлерей его «Пашню», въ которой трогаетъ сюжетъ близкій къ намѣренію Ж. Бретона и его «Лѣсная даль», очень милая по затѣѣ, но робкая по живописи и слабая по краскамъ картина. Въ Петербургской-же національной сокровищницѣ имѣются лишь такіе «ландшафты» Клодта, которые скорѣе указываютъ на его причастность къ лагерю нашихъ «салонныхъ» пейзажистовъ въ родѣ Боголюбова и Мещерскаго. Перваго напоминаетъ темный «Ночной пейзажъ» 1862 г. и робкій по живописи, некрасивый по краскамъ видъ въ Нормандіи (1860 г.). Къ приторному тону Мещерскаго подходить третья картина Клодта «Видъ рѣки Аа».



Несравненно болѣе послѣдовательнымъ и убѣжденнымъ реалистомъ былъ Шишкинъ (1831—1898). Этотъ художникъ могъ бы занять въ исторіи русскаго пейзажа то же мѣсто, которое занимаетъ въ русской бытовой живописи Венециановъ, если бы только Шишкинъ кромѣ убѣжденія обладалъ — бы еще превосходнымъ мастерствомъ техники автора: «Хозяинъ». Но Шишкинъ прошелъ очень неудовлетворительную школу. Ученикъ Московскаго Училища живописи, главной чертой котораго было полное отсутствіе всякой системы, онъ затѣмъ поступилъ въ Академію Художествъ, гдѣ пользовался наставленіями самаго славшаго изъ нашихъ «салонныхъ» пейзажистовъ

Сократа Воробьева. Посланный за границу, Шишкинъ, какъ и всѣ его товарищи, проглядѣлъ высшія точки современнаго мастерства, и пополнилъ свое образованіе подъ руководствомъ такихъ ординарныхъ художниковъ, какъ братья Адамъ и Коллеръ. Каламъ и Дилъ казались ему недостижимыми идеалами. Послѣ всего этого нужно только удивляться той природной силѣ, которая жила въ этомъ «лѣсномъ челоѣкѣ» и которая спасла его отъ участи многихъ его собратьевъ, превратившихся изъ талантливыхъ людей въ томительно шаблонныхъ художниковъ.

Шишкина могла спасти лишь среда, въ которой онъ вращался. Этому грузному бюроку было не по себѣ въ раздушенныхъ гостиницахъ, въ обществѣ людей, избалованныхъ Айвазовскаго и Лагорио. Безусловный реализмъ бывшій девизомъ противоположной, болѣе свѣжей, партіи художниковъ привлкъ и Шишкина. Онъ помогъ ему освободиться отъ фальшиваго извѣстнаго Калама и Дюссельдорфа и натолкнулъ его на строгое изученіе природы.

Шишкинъ принадлежитъ къ разряду почтенныхъ художниковъ. Это не живой и бодрый энтузіастъ природы, это не поэтъ, непосредственно вдохновлявшійся окружающимъ міромъ. Шишкинъ былъ скорѣе ученымъ изслѣдователемъ, строго и педантично изучавшимъ свой предметъ. Лишь изрѣдка «пробовалъ» онъ свои силы въ поэзіи, стараясь придать своимъ картинамъ извѣстное настроеніе. Однако эти его опыты ему какъ разъ не удавались и въ результатѣ получались лишь произведенія менѣе свѣжія и пріятныя нежели его простыя копии съ натуры.

Впрочемъ, Шишкинъ и къ копійству натуры не стоитъ на высшей точкѣ. Ему для этого не хватало маэстрій, легкости техники и пониманія красокъ. Его лучшія вещи носятъ на себѣ слѣды тяжелой работы. Гдѣ ему удавалось точно передать рисунокъ мѣстности, тамъ онъ грѣшилъ въ колоритѣ; гдѣ его краски ближе къ природѣ, тамъ его живопись неприятна и дилетантски суха. Рѣдко, рѣдко Шишкину удавалось создать дѣйствительно бодрый и красивый этюдъ. Но и эти лучшіе этюды, когда онъ превращалъ ихъ въ «законченныя» картины, терли свою свѣжесть и весь ароматъ непосредственности.

Музей Александра III даетъ довольно характерное представленіе о творчествѣ Шишкина. Здѣсь одна изъ лучшихъ его картинъ: «Лѣсная глушь» (1872 г.), въ которой есть тишина настроенія сѣвернаго лѣса, здѣсь же цѣлый рядъ болѣе или менѣе удачныхъ этюдовъ, среди которыхъ слѣдуетъ выдѣлать: «Макушки деревьевъ» и «Поляну въ лѣсу». Наконецъ при-



Л. БАКСТЪ. — Александръ Бенуа (пастель 1897 г.).



ЕРНЕФЕЛЬДЪ. — Шхеры (аппарель 1896 г.).

мѣромъ той неудачной, тяжелой и безвкусной манеры Шишкина, при помощи которой онъ превращалъ свои этюды въ картины, можетъ служить его «Корабельная роша» (1898 г.), отдельные удачные куски которой не спасаютъ общаго впечатлѣнія, отличающагося подстроенностью и вялостью. Нѣсколько рисунковъ Шишкина въ Музеѣ даютъ понятіе объ его манерѣ. Рисункомъ онъ владѣлъ лучше нежели живописью и въ нѣкоторыхъ карандашныхъ наброскахъ онъ обнаруживаетъ развязность и легкость, которыя не найти въ его картинахъ.



Первыми вѣстниками славной пейзажной школы, образовавшейся въ Россіи къ концу 1880-хъ годовъ, должны считаться Саврасовъ и Ѳ. Васильевъ. Саврасовъ представленъ въ Музеѣ скудно — небольшою и очень слабой картиною «Разливъ Волги», зато о Ѳ. Васильевѣ можно имѣть настоящее понятіе

по одной изъ его лучшихъ картинъ, поступившей въ Музей изъ собранія Академіи Художествъ.

Эта картина: «Барки на Волгѣ», исполнена художникомъ во время его поѣздки вмѣстѣ съ Рѣпиннымъ въ 1870 г. за три года до смерти. Она вполне оправдываетъ восторгъ Крамского отъ таланта своего юнаго друга. Человѣкъ, имѣвшій своимъ учителемъ такого робкаго живописца какъ Шишкинъ, долженъ былъ обладать рѣдкимъ дарованіемъ, чтобъ такъ сразу найти дорогу, создать себѣ такую мастерскую технику, выучиться такъ тонко распоряжаться красками.

«Барки на Волгѣ» одинъ изъ немногихъ русскихъ пейзажей до Левитановскаго періода, который можно поставить рядомъ съ первоклассными европейскими пейзажами. Въ этой картинѣ, положимъ, нѣтъ намека на какую либо новаторскую смѣлость. Это не столько «передовой» пейзажъ 1870-хъ годовъ, сколько превосходное отраженіе формулы, бывшей въ ходу въ 1840-хъ и 1850-хъ годахъ. «Барки на Волгѣ» гораздо ближе къ Барбизонцамъ, къ Тройону, къ Хогэ, нежели къ Монэ и къ Сислей, о которыхъ Васильевъ не могъ имѣть понятія. Но на сей разъ, извѣстная отсталость русскаго художника отъ современнаго передового искусства, была скорѣе въ пользу ему. Она сообщила этой картинѣ то спокойствіе тона, ту

сочность техники, ту «красоту поверхности», которая были достоянием прежней школы и которая были изгнаны импрессионистами, как ересь против чистого и непосредственного отношения к натуре.

Къ сожалѣнію, «Барки на Волгѣ» исключение въ твореніи Васильева. Слишкомъ-ли быстрый успѣхъ, плохая-ли подготовленность или чухотка, погубившая Васильева, когда ему было всего двадцать три года, но все, что было сдѣлано Васильевымъ послѣ путешествія по Волгѣ, уже не имѣетъ ни той свѣжести воспріятія, ни той красоты, которая украшаютъ его Музейную картину. Такъ и излюбленные нашими историками картины его въ «Третьяковской галлерей» очень безкусны по живописи и краскамъ, настроеніе ихъ слишкомъ шаблонно, слишкомъ «дешево». Если бы Э. Васильевъ остался жить и продолжалъ въ такомъ родѣ, то русская живопись не обогатилась бы въ его лицѣ истинно прекраснымъ художникомъ; обогатилась бы лишь и безъ того многочисленная плеяда нашихъ «салонныхъ» пейзажистовъ.

Разумѣется, русскій пейзажъ не сдѣлалъ прямо скачка отъ черстваго Шишкина и отъ юноши Васильева къ главной гордости его — къ Левитану. Между послѣднимъ и первыми можно насчитать рядъ художниковъ, составляющихъ извѣстную цѣпь преемственности. Заслуги русскому пейзажу принесли кромѣ Куинджи, указавшаго на яркость красокъ въ природѣ, еще Волковъ, Ярошенко, Дубовской, Полѣновъ и, главнымъ образомъ, В. В. Верещагинъ и Рѣпинъ. Однако объ этихъ художникахъ мы не станемъ говорить на этомъ мѣстѣ, ибо послѣднихъ двухъ мы уже разобрали выше, а объ Волковѣ невозможно имѣть какое либо представленіе по уродливой его Музейной картинѣ, свидѣтельствующей лишь о полномъ упадкѣ этого, вообще непріятнаго, мастера.

Въ сторонѣ остаются Дюккеръ, очень порядочный, нѣсколько банальный живописецъ, промѣнявшій свою родину на Дюссельдорфъ, а также В. Орловскій, который когда то казался «усовершенствованнымъ болѣе нѣжнымъ и поэтичнымъ Шишкинымъ». Эта иллюзія со временемъ исчезла и нынѣ Орловскій ничѣмъ не отличается отъ ординарныхъ академическихъ, сухихъ и въ то же время приторныхъ пейзажистовъ. Какъ Дюккеръ, такъ и Орловскій представлены въ Музее довольно характерными произведеніями: первый — своимъ «Полднемъ», передающимъ настроеніе грозового дня, второй — мелкой по рисунку и черстой по краскѣ картиной «Лѣсной срубъ».



Въ концѣ 1880-хъ годовъ въ русскомъ искусствѣ произошло извѣстное возрожденіе. Не только западныя вліянія имѣли при этомъ значеніе, но и то броженіе, которое возникло въ русскомъ обществѣ.

Тянуло на свѣжій воздухъ, вонь изъ удручающей дѣйствительности къ свѣту, къ идеалу или, просто, къ вѣчно прекрасной безмятежной природѣ. Съ своей стороны притупленное реакціонной цензурой и надѣвшее всѣмъ «направленство» потеряло всякую прелесть и уже не вербовало въ свои ряды свѣжихъ художниковъ. Одновременно обнаружи-

лись, какъ возрожденіе мистической мысли, такъ и обновленіе реализма. Къ сожалѣнію, первое изъ этихъ движеній не нашло себѣ настоящей почвы и выродилось, между прочимъ, въ церковное ханжество стиля Васнецова. Болѣе посчастливилось русскому «неореализму», который совершенно порвалъ съ направленскими идеалами передвижниковъ и создалъ школу художниковъ, указавшихъ на самодовлѣющее значеніе красоты.

Въ произведеніяхъ этихъ мастеровъ русская живопись встала на новый путь, по которому она движется въ большемъ своемъ составѣ и въ настоящее время. Однако нынѣ и русскій неореализмъ есть уже прошлое. Катастрофа, которую потерпѣлъ русскій идеализмъ въ творествѣ Васнецова и Нестерова, не могъ погубить самого движенія, имѣющаго слишкомъ глубокіе корни. Напротивъ того, затемненный до сихъ поръ славой Владимірскаго Собора, Врубель получилъ лишь теперь значеніе центральной фигуры, а другіе художники какъ Сомовъ, Малютинъ, отчасти Полѣновъ, Якунчиковъ, Головинъ, Мусатовъ и Лансере, дали произведенія драгоцѣнныя по своей тонкой угаданности и совершенно особенной красочности.

Неореализмъ представленъ въ Музее крайне скудно. Даже такіе спокойные, умѣренные художники какъ Сѣровъ или Левитанъ показались любителямъ Крыжичкихъ и Богдановыхъ-Бѣльскихъ слишкомъ дерзкими, не достаточно «приличными» для Музея. Любопытно то, что при жизни Левитана официальные меценаты у него ни разу ничего не пріобрѣли. Тѣ работы этого большого художника, которые теперь ижуются въ Музее или попали сюда въ составѣ собранія княгини Тенишевой (одна акварель и нѣсколько пастелей), или же куплены академической комиссіей на посмертной выставкѣ мастера. Такимъ образомъ и въ этой области Третьяковская галлея оказалось въ огромномъ преимуществѣ. П. М. Третьяковъ счужѣлъ во время оцѣнки тѣ нарождавшіяся явленія, которые были призваны смѣнить дорогое его сердцу движеніе русскаго искусства. «Бюрократическій» же Петербургъ не могъ угадать всю значительность новаго вѣянія. Разъ на всегда въ официальныхъ сферахъ Петербурга было поставлено въ принципъ отрицательно относиться ко всему молодому и свѣжему. На всякое молодое произведеніе косились какъ на проявленіе крамольнаго духа, и, замѣчательно, что наоборотъ «опасное» когда то искусство 60-хъ годовъ нашло себѣ наконецъ официальное признаніе — оно возсѣло въ императорской Академіи Художествъ — послѣ того, какъ старость наложила свой грустный отпечатокъ на всѣ главные устои «направленства».

Акварель и пастели въ собраніи княгини Тенишевой далеко не лучшія произведенія И. И. Левитана (1861—1900). Одна лишь изъ пастелей, изображающая бурное небо надъ холодной рѣкой — характерна для мастера. — Гораздо значительнѣе тѣ произведенія мастера, которыми Музей пополнился на посмертной выставкѣ Левитана, устроенной въ 1901 г. Мировъ Искусства въ Академіи Художествъ. Положимъ и это только «крохи» сравнительно со всѣми тѣми многочисленными и превосходными вещами, которыми можно было любоваться и которыхъ можно было пріобрѣсти на этой выставкѣ. Но и эти крохи заслуживаютъ серьезнаго вниманія.

Любители пейзажа, воспитавшіеся на методичномъ Шишкинѣ, должны отрицательно относиться къ манерѣ Левитана. Для нихъ она слишкомъ незаконченна, слишкомъ «поверхностна». Однако Левитанъ не былъ поверхностнымъ или неряшливымъ художникомъ. Онъ относился къ своему предмету съ величайшей любовью и заботливостью, по много

разъ переписывалъ одинъ и тотъ же этюдъ, употребляя затѣмъ всѣ усилія, чтобы изъ этюдовъ создать картину, т. е. такое произведение, въ которомъ намѣреніе художника было бы ясно передано, въ которомъ уже не было бы случайнаго характера — простой копии съ натуры. За эту самую черту новѣйшее поколѣніе художниковъ (окончательно увѣровавшее въ импрессионизмъ — сорокъ лѣтъ послѣ появленія этой формулы на западѣ), стало упрекать Левитана въ «литературности», въ преднамѣренности. — Въ преслѣдованіи-же опредѣленности своей поэтической идеи, Левитанъ и добивался въ своихъ картинахъ того, что ординарная публика назвала его «неоконченностью». Въ стремленіи ясно выразить свою мысль, передать всю прелесть настроенія, Левитанъ намѣренно жертвовалъ деталями для общаго, ограничиваясь самыми необходимыми средствами. Лишнихъ формъ и лишнихъ красокъ въ Левитанѣ столь же мало, какъ мало лишнихъ словъ и лишнихъ образовъ въ Тургеневѣ или въ Тютчевѣ.

Картину «Солнечный день» слѣдовало бы назвать «Воскресеніемъ». Глядя на нее, припоминаются дорогія впечатлѣнія дѣтства: гуль воскресныхъ колоколовъ надъ тихой поверхностью озера, бѣгъ веселыхъ облаковъ по ярко-синему небу. — Изъ этюдовъ Левитана въ Музеѣ особенно хороши: очень благородный въ тогѣ «Ручей», прекрасный въ краскѣ и тонкѣй по настроенію этюдъ «Ранняя весна», и наконецъ этюдъ къ извѣстной картинѣ мастера «Весна идетъ». Остальные этюды въ Музеѣ служатъ лишь доказательствомъ непониманія комиссіей, пріобрѣтавшей эти вещи, своей задачи. Это ординарные лѣтнія упражненія, нехарактерныя для Левитана, довольно банальныя по темамъ и слабыя въ тогѣ...

Левитанъ создалъ цѣлую школу художниковъ, среди которыхъ особеннаго вниманія заслуживаютъ Переплетчиковъ, Юонъ и Жуковский. Послѣдніе два художника представлены въ Музеѣ хорошими картинами, дающими понятіе объ этихъ, второстепенныхъ по значенію, но очень пріятныхъ, свѣтлыхъ и симпатичныхъ мастерахъ. Изъ произведеній менѣе сильнаго Переплетчикова въ собраніи княгини Тенишевой имѣется акварель: «Зима».

Въ сторонѣ отъ Левитана, но одновременно съ нимъ, выступилъ кіевлянинъ Святославскій, бодрый и простой живописецъ, иногда тонко угадывавшій интимную прелесть провинціальныхъ городковъ и тихую красоту весеннихъ настроеній. Однако, единственная картина этого художника въ Музеѣ не даетъ настоящаго понятія о немъ. Недурно выбранный мотивъ, исполненный въ пріятныхъ сѣро-желтыхъ тонахъ, страдаетъ очень посредственною техникою и испорченъ слабыми фигурками.

К. Коровинъ, одинъ изъ лучшихъ, рядомъ съ Левитаномъ, московскихъ художниковъ 1890-хъ годовъ, — тонкій поэтъ, отличный декораторъ и колористъ — такъ же отсутствовалъ въ нашемъ національномъ собраніи. Положимъ, въ Музеѣ поступили какъ разъ шедевры его: громадная сѣверная и среднеазиатскія панно, которыя Коровинъ исполнилъ для русскаго кустарнаго отдѣла на Всемирной выставкѣ 1900 г. Однако Музеѣ очевидно считаетъ эти вещи недостойными висѣть въ качествѣ «картинъ» въ художественномъ отдѣлѣ и онѣ находятся до сихъ поръ въ складѣ, выжидая то время, когда ими затыкнуть стѣны Этнографическаго отдѣла. Желательно было бы, чтобы архитекторъ, которому будетъ поручена постройка этого отдѣла, позаботился о томъ, чтобы панно Коровина были бы порядочно освѣщены и не пропадали бы среди всякихъ этнографическихъ курьезовъ.



АЛЬБЕРТЪ БЕНУА. — Каналь (акварель, 1891 г.).



Однимъ изъ самыхъ ясныхъ русскихъ живописцевъ является В. Сѣровъ. Сѣровъ живописецъ *par excellence*. Можно, разумеется, въ твореніи этого чуткаго человѣка найти не мало «поэтическихъ» вещей. Особенно полны тонкаго пониманія природы его пейзажи. Однако все же не поэзія, не настроеніемъ великъ Сѣровъ, а своею живописью. Рядомъ со своимъ учителемъ Рѣпинымъ, онъ самый одаренный, въ чисто живописномъ отношеніи, русскій художникъ. Но, тогда какъ Рѣпину, благодаря условіямъ времени и отчасти благодаря условіямъ личной жизни, не удалось развить свое дарованіе до совершенства, дойти до настоящаго мастерства живописи, Сѣровъ, не имѣвшій заботъ о «содержаніи» своихъ картинъ, человѣкъ болѣе тонкій, нежели Рѣпинъ, довелъ свое искусство до настоящаго великолѣбія. Быть можетъ, исторія отвѣдетъ Рѣпину все же болѣе видное мѣсто. Рѣпинъ человѣкъ большаго темперамента, крайне характерный представитель своего времени. Для людей, изучающихъ русскую культуру, онъ будетъ представлять огромный интересъ, и какъ разъ своими недостатками — благодаря зависимости отъ художественной «ереси» своей эпохи. Но для того, кто умѣетъ цѣнить прелесть живописи, гармонию красокъ, гибкость мазка, благородную виртуозность техники, Сѣровъ будетъ все-же стоять выше грубоваго, неряшливаго и некрасиваго Рѣпина. Сѣровъ такой же «классикъ» русской живописи какъ Левицкій, Кипренскій или Венециановъ.

Замѣчательно, что, не смотря на очевидное мастерство и великолѣпіе Сѣрова, не смотря на его отдаленность отъ всякихъ партій, на его чистую художественность, на отсутствіе въ немъ «предосудительной дерзости» — и Сѣрову не по-



ЭНКЕЛЬ. — Морикъ (акварель 1896 г.).

счастлилось быть представленнымъ достойнымъ образомъ въ Музей. Очевидно исключительная причина тому, участие его на выставкахъ «Мира Искусства», на которыя нашъ официальный художественный мѣръ всегда косился, какъ на разсадникъ художественнаго «бунта». Съ другой стороны и возрастъ Сѣрова мѣшасть ему быть «принитымъ въ серъезъ» нашими казенными поощрителями. Сѣрову еще нѣтъ сорока лѣтъ. Когда ему будетъ за пятьдесятъ, когда его картины будутъ стоять въ десятъ разъ больше нежели теперь, тогда Музей опоминется и начнетъ скупать его произведенія.

Въ Музей Алаксандра III имѣются лишь слѣдующія произведенія Сѣрова: острый, красивый въ краскѣ, но не особенно пріятный по живописи, небрежно скопанованный портретъ г-жи Свербѣевой, портретъ двухъ старшихъ сыновей художника (исполненный имъ лѣтомъ 1899 г. въ Финляндіи) — очень тонкая въ краскѣ, но небрежная по рисунку и чуть приторная по общему эффекту картина; наконецъ незначительная акварель съ сюжетомъ изъ Лермонтова, и прелестный зимній пейзажъ (пастель). Оба послѣднихъ произведенія поступили въ Музей въ составѣ собранія княгини Тенишевой.

Изъ произведенийъ другихъ современныхъ художниковъ Музей имѣетъ лишь: одинъ хорошій портретъ Браза, изображающій акварелиста А. П. Соколова, его же два красивыхъ этюда и нѣсколько рисунковъ въ собраніи Тенишевой; рисунокъ Я. Понглинскаго, изображающій А. Рубинштейна на смертномъ одрѣ, серію акварелей автора этой книги, изображающихъ прогулки Людвига XIV по Версалу, два женскихъ портрета талантливаго Кустодіева, интересный портретъ семьи Льва Толстого работы Пастернака, прелестныя гуаши и одну очаровательную пастель Якунчиковой, поэтичныя, но довольно еще ребячскіе рисунки Лансера, исполненные имъ въ самомъ началѣ его дѣятельности, невзрачный рисунокъ Сомова, о которомъ не стоило бы и говорить, и наконецъ рядъ произведенийъ Бакста. Къ сожалѣнію, всѣ работы послѣдняго относятся также къ раннему періоду его творчества, къ его «акварельнымъ» годамъ, когда онъ, участвуя на выставкахъ петербургскихъ акварелистовъ, потворствовалъ всему безвкусію, которое составляетъ отличительныя

черты этихъ выставокъ. Выгодно отличается среди этихъ вещей Бакста лишь портретъ Александра Бенуа, одна изъ первыхъ работъ указывающихъ на поворотъ къ лучшему, произшедшій въ творчествѣ этого талантливаго художника. — Объ единственной картинѣ Врубеля мы упоминали выше. Совершенно нехарактерно представлена Е. Д. Полѣнова картиной: «Дѣти Бориса Годунова».



Нашъ обзоръ живописи въ Музей Алаксандра III слѣдуетъ заключить произведеніями финляндскихъ художниковъ. Можетъ показаться страннымъ, почему въ Музей попало нѣсколько картинъ здороваго и смѣлаго искусства Финляндіи — живописцевъ той страны, къ которой русскій официальный мѣръ относился съ такимъ явнымъ недоброжелательствомъ. Но явленіе это объясняется слѣдующимъ образомъ. . . Какъ единственная картина Эдельфельда, такъ и всѣ его акварели, а также работы Бломстеда, Эрнефельда и Энкеля поступили въ Музей стараніями С. П. Дягилева и всего кружка «Мира Искусства», пожелавшихъ завязать самую тѣсную связь съ финляндскимъ художествомъ, приглашавшихъ финляндцевъ на свои выставки и, наконецъ «устроившихъ» названнаго пріобрѣтенія; картины Эдельфельда Музею, — всѣхъ же остальныхъ произведенийъ княгиней М. К. Тенишевой. Въ планъ «Мира Искусства» входило слить русское и финляндское искусство въ одно единое — сѣверное европейское искусство. Польза, которую получило бы наше, нѣсколько отсталое, художество, отъ болѣе культурнаго искусства финляндцевъ очевидно. Однако, плану этому не удалось сбыться, благодаря политическимъ осложненіямъ, заставившимъ финляндцевъ принести въ жертву родинѣ свои интересы и симпатіи. Финляндцы послѣ двухъ

лѣтъ участія на выставкахъ »Міра Искусства« принуждены были, не смотря на личныя отношенія, разстаться со своими русскими товарищами и нѣсколько финляндскихъ картинъ въ Музеѣ служатъ лишь указаніемъ на эту прекрасную, но несбывшуюся затѣю. Сочувствуя всей душой самому широкому космополитизму, какъ въ мскусствѣ, такъ и во всей нашей культурѣ, мы не можемъ на этомъ мѣстѣ не высказать наше горячее пожеланіе, чтобы эта затѣя когда либо, въ лучшемъ будущемъ, была бы осуществлена съ полнымъ успѣхомъ и чтобы нашъ Музей сдѣлался бы истинно національнымъ Музеемъ всей сложной жизни русскаго государства, а не являлся бы отраженіемъ той узкой угнетающей политики, которой Россія столь недостойнымъ образомъ придерживалась послѣдніи десятилѣтія.

Составить себѣ настоящее понятіе о финляндскомъ искусствѣ по тѣмъ »обломкамъ«, которыя попали въ Музей невозможно. Это отдѣльныя странички изъ большой и прекрасной книги, да вдобавокъ странички далеко не значительныя и неполныя. Два первоклассныхъ финляндскихъ художника совершенно отсутствуютъ: Галленъ и Галлоненъ; не достаеъ и многихъ другихъ хорошихъ мастеровъ. Однако и по тому, что имѣется въ Музеѣ, можно догадываться, что финляндское искусство полно той тихой искренности, того здоровья и той бодрости, которыя составляютъ отличительныя черты всего славнаго и почтеннаго финляндскаго народа.

Картина Эдельфельда (†1905 г.): »Прачки« полна мирнаго настроенія, присущаго вообще реализму этого друга и послѣдователя Бастіена Лепажка. Въ этой прачешной все весело и ясно.

Эдельфельдъ выразилъ красоту и радость работы. Очень тонко обошелъ мастеръ вялую приторность, въ которую было бы такъ легко впасть при подобной задачѣ. Среди картинъ этого хорошаго, но крайне неровнаго художника, »Прачки« выдѣляются еще тѣмъ, что это произведеніе исполнено съ большой виртуозностью, безъ присущей Эдельфельду сухости. Горячій тонъ желтаго солнечнаго дня выдержанъ превосходно, а техника отличается пріятной легкостью. — Мелкія акварели мастера являются цѣнными указаніями его отношенія къ природѣ. Онѣ сдѣланы до нельзя просто, съ большимъ пониманіемъ того, что существенно и что не существенно въ данномъ предметѣ.

Акварели Бломстеда, Эрнефельда, Энкеля лишь намекаютъ на значительность дарованій и на своеобразную прелесть этикъ художниковъ. Но и намеки эти цѣнны и имѣютъ самостоятельное художественное значеніе. Особенно хороша акварель Эрнефельда »Шхеры«, въ которой непріятно лишь золото, употребленное мастеромъ для выраженія блеска солнечныхъ лучей. Однако эта стилистическая »безтактность« почти не замѣчается въ общемъ эффектѣ картинки, въ маленькомъ размѣрѣ которой Эрнефельду удалось передать всю ширь, всю пустынную меланхолію Финляндской природы.

Отличная вещь, полная бодрости и свѣжести: »Морякъ« Энкеля. Въ свѣтлыхъ глазахъ этого финна, въ колыбаніи темныхъ сѣверныхъ волкъ, въ тоскливомъ небѣ — отразилась та стихійная поэзія, которая составляетъ отличительную черту твореній Энкеля — очень страннаго и сильнаго художника, отъ котораго можно еще много ожидать впереди.





Графъ О. П. ТОЛСТОЙ. — Народное ополченіе 1812 г. — Родомисль XIX вѣка. — Бой при Арсиѣ сюръ-Обѣ. Восковые медали 1814—1836 г.

СКУЛЬПТУРА

Русская скульптура — мало разработанная отрасль истории нашего искусства. Оно и понятно. Въ живописи мы имѣли нѣсколько крупныхъ художниковъ, сумѣвшихъ «расшевелить» русскую публику, обратить на себя и на все свое художество вниманіе. Брюлловъ, Одетовъ, Перовъ, Верещагинъ, Рѣпинъ — произвели большое впечатлѣніе на своихъ современниковъ и заставили общество серьезно относиться къ живописи.

Подобныхъ явленій мы не видимъ въ русской скульптурѣ. Положимъ, и она старалась поспѣвать за общими движеніями культуры. И среди русскихъ скульпторовъ можно насчитать нѣсколько человѣкъ, которые пробовали передать въ пластикѣ общественныя настроенія и «давать отвѣты на запросы времени». Однако то, что въ живописи получало большую ясность и убѣжденность, теряло всякій смыслъ въ скульптурѣ.

Если эффектичность Брюллова и «направленство» въ живописи и были ересями съ чисто эстетической точки зрѣнія, то все же не подлежитъ сомнѣнію, что какъ разъ эти ереси приблизили картины къ толпѣ. Онѣ, правда, низвели искусство живописи до пониманія массъ, но благодаря этому массы стали считаться съ живописью, какъ съ явленіемъ любопытнымъ и драгоценнымъ. То же едва-ли могло повториться въ пластикѣ. «Скульптурные Одетовы» не могли появиться отчасти уже потому, что средства пластики бѣднѣе, что пластика подчиняется совершеннымъ особымъ законамъ. Многое сносно въ живописи благодаря блеску красокъ, распоряженію перспективой, возможности отдѣлать, посредствомъ свѣтотѣни, главное отъ второстепеннаго. Отсутствіе чисто формальнаго изящества въ живописи могло одно время казаться нормальнымъ вслѣдствіе того, что картина по самой своей формѣ допускаетъ извѣстное сходство съ литературнымъ произведеніемъ, со страницей книги. Не то въ скульптурѣ. Скульптурныя произведенія по самой своей природѣ всегда «вещи», а не «страницы» и въ нихъ уродство формы поражаетъ несравненно болѣе потому, что это уродство болѣе навязчиво, слѣдовательно болѣе оскорбительно.

Однако не только эти причины, помѣшавшія развитію русской скульптуры. Быть можетъ, люди особенно одаренные и особенно умѣлые могли бы порвать эти узлы эстетики и создать вещи, все же интересныя и даже художественныя. Въѣдъ умѣли же готическіе мастера создавать сложнѣйшія раскрашенныя группы, полныя драматическаго содержанія, не впадая при этомъ въ пошлость и въ безобразіе «паноптикума»; въѣдъ сумѣли же Кендлеръ и Ауличекъ черпать свои сюжеты изъ жизни, и давая при этомъ вещицы полныя самой изысканной красоты; въѣдъ сумѣли же древніе греки, японцы, а въ Европѣ XIX вѣка Дантанъ создать скульптурную карикатуру, нисколько при этомъ не выходя изъ предѣловъ пластики. Нечего и говорить, что таланты и смѣлость могли бы и у насъ породить въ скульптурѣ такія произведенія, которыя стали бы столько же близкими для массъ, какъ «Сватовство майора». Но именно этихъ талантовъ и этой смѣлости у насъ не нашлось. Напѣтъ русский Дантанъ — Степановъ безконечно уступаетъ своему западному прототипу, а почти все, что было создано въ области «жанровой скульптуры» не выдерживаетъ и самой снисходительной критики. Лишь кое-какія фарфоровыя фигуринки, да произведенія Лансере, Обера, Либериха и Трубенского отмѣнены печатью художественности и не теряютъ своего значенія. Но эти вещи не могли побороть апатіи русской публики къ скульптурѣ, такъ какъ къ нимъ сохранилось отношеніе, какъ къ бездѣлушкамъ и къ игрушкамъ. Маленькія, но виртуозныя группы Лансере несравненно художественнѣе картинъ Верещагина, но, разумѣется, никогда Лансере не могъ бы обратиться на себя то же вниманіе, какъ авторъ потрясающихъ картинъ войны 1878 г.

Много способствовало неравности русской пластики и общее состояніе скульптуры въ XIX вѣкѣ. Въѣдъ и на западѣ на двадцать хорошихъ живописцевъ едва ли найдется одинъ порядочный скульпторъ. Многія страны, напр. Англія или Германія насчитываютъ ихъ единицами, давая при этомъ цѣлыя

плеяды превосходных живописцев. Культура XIX века слишком, в одно и то же время, и практическая, и отвлеченная, и страстная относилась с недоброжелательством к «роскоши» слишком формальной и спокойной пластики.

Правда, ни за одно столетие не поставлено столько памятников, сколько именно за XIX век, но причиной тому не является расцвет скульптуры. Напротив того в этой фабрикации десятками истуканов высказались лишь политическая интрига и полное ополчение пластики.

Одной из причин подобного оскудения — следует считать и состояние художественной школы. Ни одна отрасль искусства не была так запущена шаблонностью, как именно скульптура. Классическая формула разбила все традиции XVIII века, изгнала свободу и легкость техники, поставила изучение антиков превыше всякого изучения природы. Эта формула продолжала в скульптуре жить и тогда еще, когда классицизм потерял всякое значение в живописи. Оно и понятно, ибо древнее искусство нам более всего известно именно в скульптуре и «внушение» его здесь было несравненно решительнее и глубже. — В французской и в английской скульптуре классицизм и до сих пор еще пропитывает почти все современное творчество. Всякие другие формулы пробиваются лишь робко и нерешительно. Такие самобытные фигуры как Рюль, Прадэ, Дантан, Карло, Бари и Роден, одинокие исключения в пластике XIX-го века, не могли создать какой-либо школы. Появлялось не мало подражателей этих великих мастеров, но подражатели схватывали лишь вершину, не понимая главного — пластической красоты своих образов. Таким образом XIX в. не создал своего скульптурного стиля, а ополчение, которое все время получали как раз наименее стильные, наиболее пошлые из художников, внесло окончательную смуту в сферу скульптурного творчества и породило самые безнадёжные результаты.

У нас в России не было самостоятельного развития скульптуры. Дивная французская скульптура XVIII века нашла себя отражение в красивых произведениях Козловского, Шубина, Гордеева и Федоса Шедрина; классическая формула дала нам стильных, но несколько мертвенных мастеров в лице Прокофьева, Мартоса, Пименова старшего, Гальберга, Б. Орловского, графа Ф. П. Толстого и Демута

Малиновского. Отголоски Брюлловского эффектичания можно заметить в произведениях Пименова младшего и Витали, отголоски В. Шварца и Рёпина в работах Антокольского; Оберъ является очень талантливым последователем Бари, Либери — удачно подражал Мэну и лишь произведения Клодта, Лансере и кн. Трубецкого можно назвать вполне оригинальными явлениями русской пластики, если только можно считать русской пластикой творчество немца — Клодта, итальянца — Трубецкого и изящная группа Лансере, который несравненно удачнее изображал кавказцев, калмыков и арабов, нежели явления коренной русской жизни.

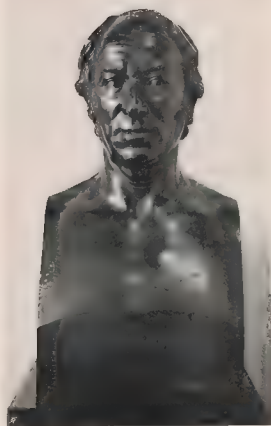
Большинство представителей русской скульптуры были ничем иным, как безвкусными подражниками по памятникам, скучными эпигонами академического классицизма или неумелыми дилетантами. К сожалению, Музей Александра III главным образом изобилует произведениями именно подобны «художников», тогда как многие из наших лучших скульпторов в нем отсутствуют. В нашем национальном собрании нет ни одного произведения Федоса Шедрина, Пименова старшего, Мартоса и Обера. Зато в Музее много таких ничтожных в художественном отношении издѣлий, как «Амур» и «Психея» Лаврецкого, как «Слава в вышних Богу» Эдуарда, «Сон» Бернштейна, «Игра в жмурки» Чижова, обе статуи Бернштама и проч. Наконец, целый ряд других скульптурных произведений в Музее, не имея также никакого художественного значения, служат лишь образцами школьного прилежания своих авторов. Таковы статуи Ф. Бока, Баха, Велюнского, Бѣляева, Беклемишева и др. На всех этих произведениях мы не станем останавливаться, так как следует надѣяться, что пребывание их в нашем национальном

Музее временное и что в скором будущем они будут заменены такими скульптурами, которые дадут настоящее понятие о развитии нашей пластики за 150 лет ее существования. Последнее тем более возможно, что во дворцах, в казенных зданиях и в музее Академии Художеств осталось не мало вещей, которые с полным основанием могут считаться гордостью русского искусства.



Ф. И. ШУБИНЪ. — Е. М. Чулковъ. (Мраморъ 179... г.).





С. И. ГАЛЬБЕРГЪ. — И. П. Мартосъ (1837 г.).

Демуть, Пименовъ старшій, Гальбергъ, Крыловъ, Соколовъ, Орловскій. Въ сторонѣ отъ всей этой группы стоитъ графъ Ѳ. П. Толстой, столь же, какъ и всѣ они, пропитанный духомъ классицизма, но оставившій всецѣло въ обособленной сферѣ мелкаго барельефнаго и медальернаго искусства.

Индивидуальности во всѣхъ этихъ мастерахъ искать нечего. Всѣмъ имъ присущи въ одинаковой мѣрѣ одинаковыя особенности замысла, композиціи, стили, исполненія, декоративной красоты. Отличать работы одного изъ этихъ художниковъ отъ другого почти невозможно. Всѣ онѣ, ничто иное, какъ превосходныя, въ высшей степени умѣлыя варіаціи на искусство древнихъ римлянъ. Но, если эта черта съ точки зрѣнія современной критики и представляется недостаткомъ, то нельзя не признать, что именно она сообщаетъ памятникамъ, воздвигнутымъ въ Россіи въ началѣ XIX вѣка и украшеннымъ скульптурами названныхъ мастеровъ, ту выдержанность характера, ту мощную гармонію, ту цѣльную красоту, которая въ наше время индивидуалистской эмансипаціи нельзя вернуть.

Впрочемъ, и тамъ, гдѣ эти художники являлись не въ качествѣ подчиненныхъ архитектору декораторовъ, а въ качествѣ самостоятельныхъ творцовъ, нѣкоторые изъ нихъ создавали вещи полной красоты и даже прелести. Разумѣется, въ этихъ вещахъ минимумъ приходился на личное вдохновеніе и почти все обуславливалось канономъ Винкельмановской Академіи. Но въ скульптурѣ этотъ канонъ способенъ былъ дать, во всякомъ случаѣ, болѣе отдаленные результаты, нежели въ живописи, въ которую насильственно вводились именно принципы пластики. Люди даровитые, руководствуясь канономъ, если и не создавали вещей живыхъ и непосредственныхъ, то все же передавали въ своихъ произведеніяхъ часть высокой красоты и монументальнаго величія своихъ образцовъ.

Самый даровитый и самый живой среди этихъ скульпторовъ-классиковъ былъ графъ Ѳ. П. Толстой (1783—1873), о которомъ мы уже имѣли случай говорить, какъ о живописцѣ. Искать въ немъ правдивой передачи натуры нечего, недостаѣтъ ему и легкой граціи XVIII вѣка, но все же его барельефы способны доставить большое художественное на-

слаженіе, благодаря тому совершенному знанію идеальной человѣческой фигуры и той чуткости въ композиціи, которые выражены во всякой, даже въ самой пустынной, вещицѣ Толстого. Музей Александра III даетъ полное представленіе объ этомъ художникѣ. Здѣсь три слѣпка съ его барельефовъ на темы изъ Одиссеи и здѣсь же все собраніе его восковыхъ оригиналовъ къ медалямъ, задуманнымъ графомъ въ память Отечественной Войны.

Барельефы* съ сюжетами изъ Одиссеи наиболѣе характерны для Толстого. Въ нихъ мы встрѣчаемъ тотъ же спокойный ритмъ, ту-же нѣжность и ту-же безупречную красоту въ фигурахъ, которая сообщаетъ истинно-эллинскую прелесть его иллюстраціямъ къ «Душенькѣ» Богдановича. — Въ медаляхъ Толстой былъ менѣе свободенъ, уже прямо въ зависимости отъ условія вписывать свои сложныя композиціи въ однообразно круглую форму. Однако съ этой задачей художникъ справился великолепно. — Ни одна изъ этихъ медалей не похожа на другую. Изобрѣтательность Толстого въ комбинаціяхъ фигуръ удивительна. И при этомъ всюду соблюдены безъ уступокъ правила хорошей композиціи, все «держится», все стройно, все уравновѣшено. Нѣтъ только, разумѣется, никакого отраженія дѣйствительности. Но недостатокъ этотъ слѣдуетъ всецѣло отнести на счетъ всего искусства начала XIX вѣка и можно еще удивляться, какъ свободно и просто Толстой умѣлъ говорить на мертвомъ языкѣ классической древности, тогда какъ большинству изъ его товарищей лишь съ трудомъ и лишь при помощи откровенныхъ плагиатовъ удавалось воссоздавать въ своихъ произведеніяхъ красоту древнихъ.

Последнее замѣчаніе впрочемъ, ни въ какомъ случаѣ не можетъ относиться и къ другому нашему классику-скульптору Б. И. Орловскому (1793—1837). Въ своихъ статуяхъ Кутузова и Барклая Орловскій сумѣлъ связать величественность древнихъ съ очень вѣрной и типичной передачей внѣшняго облика знаменитыхъ русскихъ полководцевъ. Въ своемъ бюстѣ Александра I онъ соединилъ почти не прикрашенное сходство съ монументальнымъ спокойнымъ классическимъ образцомъ. Въ Музее Александра III мы можемъ видѣть Орловскаго (произведеній котораго сохранились вообще мало), съ совершенно особой стороны — какъ удачнаго подражателя, почти соперника, Кановы. Его прелестный «Парисъ» (1824 г.), его красивый «Сатиръ» произведенія одинаковаго порядка съ Парисомъ Кановы, съ Амуромъ Шола, съ картинами Герена, Жирола и даже Прюдона. Въ нихъ есть та драгоценная линія, которую французы называютъ плавными и ласковыми словами: une belle galbe. Въ нихъ есть и подлинная грація, безъ тѣни той приторности и жеманности, которая такъ неприятна въ произведеніяхъ русской скульптуры на античныя темы «Брюлловскаго періода».**

Изъ произведеній остальныхъ нашихъ классиковъ въ Музее имѣются: прославленная въ свое время, но неуклюжая статуя С. И. Гальберга (1787—1839) «Изобрѣтеніе музыки», его проектъ-памятника Карамзину (въ Симбирскѣ) и нѣсколько превосходныхъ, въ высшей степени строгихъ и характерныхъ портретныхъ бюстовъ, за которые Гальбергъ заслуживаетъ быть поставленнымъ рядомъ съ самыми знаменитыми портретистами не только XIX-го, но и XVIII-го вѣка (бюсты Г. Н. Оленина 1827 г. и Мартоса 1837 г.). В. И. Демуть Малиновскій (1779—1846) представленъ красивымъ барельефомъ «Моисей источникъ

* Гипсовыя слѣпки съ оригиналовъ (1816 г.) въ Третьяковской Галерей.

** Обѣ статуи исполнены изъ мрамора (по моделямъ Орловскаго), «Сатиръ» въ 1818 г. Гальберговъ, «Парисъ» въ 1840 г. Соловьевымъ.

воды из скалы, в котором он еще обнаружил полную зависимость от некоего барочного стиля Козловского. Наконец, статуи Логановского (1812—1855) «Игра в свайку» и Пименова младшего (1812—1864) «Игра в бабки» — две академические работы, — исполнены этими «Брюловскими» мастерами также еще в классической традиции. Об имѣютъ известный интерес только потому, что онѣ незаслуженно удостоились иллюстраций превосходныхъ Пушкинскихъ стиховъ (1836 г.). — Въ духѣ бюстовъ Гальберга исполнено нѣсколько позднѣйшихъ бюстовъ, среди которыхъ особенно хороши сильная и удивительно выдержанная работа Витали (бюстъ Великаго Князя Михаила Павловича), О. О. Каменскаго (бюстъ Бруни), Дурнова (бюстъ графа Толстого 1852 г.), И. Подозерова (бюстъ Н. С. Пименова 1867 г.), и въ особенности Ставассера (бюстъ В. Штернберга). Рядомъ съ этими сильными и простыми произведеніями всѣ прославленные бюсты Антокольскаго кажутся слѣпанными изъ разлагающагося. Въ нихъ не больше жизни и гораздо меньше знаній.

Время Николая I считается самымъ суровымъ и «каменнымъ» временемъ. Но въ приложеніи къ искусству эта точка зрѣнія едва ли вѣрна. Правда много еще зданій построено и въ 1830-хъ годахъ въ самомъ строгомъ стилѣ эмпіре, но въ большинствѣ случаевъ эти зданія принадлежатъ къ военному вѣдѣтельству: къ корпусамъ, къ провіантскимъ магазинамъ и къ казармамъ. Въ остальной же архитектурѣ самъ Николай Павловичъ дѣлилъ эстетическія увлеченія своего времени и въ изобилии строилъ зданія, отражающія влѣяніе романтики или же возврата къ болѣе граціознымъ идеаламъ XVIII вѣка. Въ его царствованіи появилась у насъ «дачная» готика и подражанія ренессансу и рококо.

Это направленіе выразилось и въ скульптурѣ. Прежнихъ строго-классическихъ традицій продолжали держаться немногіе художники въ томъ числѣ Орловскій, Гальбергъ и Теребеневъ (авторъ великолѣпныхъ каріатидъ Эрмитажа). Вся же молодежь отклонилась отъ традицій и стремилась создавать вещи болѣе живыя, нѣжныя и привлекательныя. Къ сожалѣнію, у насъ это теченіе не дало ничего отраднago, хотя имъ и увлекались личности далеко не бездарныя. У насъ не нашлось Рюдова, Прадіо или Этексова. Быть можетъ, причиной тому былъ упадокъ школы, а быть можетъ и низкій уровень общественнаго вкуса, не имѣвшій уже опоры въ неизбѣмыхъ канонахъ классицизма.

Лучше изъ скульпторовъ Николаевскаго времени: Витали, Ставассеръ, Логановскій, Пименовъ младшій, Рамазановъ, баронъ Клодтъ. Всѣ они въ скульптурѣ дали отраженіе того художественнаго стиля, главнымъ представителемъ котораго въ живописи былъ Брюловъ. Это была какой-то компромисъ между классической чопорностью, преподаваемой имъ въ школѣ,

съ болѣе жизненными требованіями своего времени. При этомъ, однако, въ ихъ произведеніи проникъ тотъ оттѣнокъ тривиальнаго и пошлаго пикантнаго, которыми были уже пропитаны вкусы нашего высшаго общества за много лѣтъ до появленія Зичи и К. Маковского.

Наибольшимъ мастеромъ среди этихъ «декадентовъ» былъ Витали. Въ композиціяхъ его фронтоновъ Исаакіевскаго собора есть размахъ, напоминающій Гвидо Рени, а въ ихъ исполненіи проявились удивительныя техническія знанія Витали, позволившія ему безъ вѣдимаго труда справиться съ задачей, которая ни единому русскому скульптору нашего времени не по силамъ. Но и въ этихъ произведеніяхъ чувствуется разлагающій духъ времени, приведшій насъ въ концѣ концовъ къ Опекушину и къ Микѣшину. Въ нихъ уже обнаруживается та пустая парадность, та приторная изысканность, которая несоизмѣстима съ монументальной пластикой. Лишь фигуры Мон-

ферана, волхвовъ, Константина абсолютно хороши и грандіозны, остальное ловко скомпановано, но по стилю сильно напоминаетъ плафонъ Брюлова и даже «Осаду Пскова».

Во всякомъ случаѣ Витали прямо гигантъ въ сравненіи съ знаменитымъ Пименовымъ, довольно ничтожнымъ маньеристомъ, который завоевалъ себѣ славу лишь умѣніемъ ловко и быстро сочинять академическія композиціи. Работы Пименова въ Исаакіевскомъ соборѣ и иныя его произведенія такъ-же относятся къ скульптурѣ Витали, какъ ординарныя церковныя картины XVIII вѣка къ картинамъ Тьеполо.

Музей Александра III содержитъ нѣсколько «шедевровъ» того времени, но ни одно изъ нихъ не производитъ отраднago впечатлѣнія. Вся эта «Брюловщина» въ пластикѣ лишена темперамента автора «Поименіе».

— И. П. Витали (1794—1855)

представляетъ упомянутымъ уже бюстомъ и довольно граціозной Венерой, являющейся, впрочемъ, увеличенной парafразой одной изъ извѣстныхъ помпейскихъ статуэттокъ; К. Клименко (1817—1849) и П. Ставассеръ (1816—1850) постарались передать въ пластикѣ слащавый идеалъ женской красоты своего времени, первый — въ своей «Венерѣ», второй — въ группѣ «Фавнъ разувашій нимфу» (1849 г.) и въ статуй «Нимфа». Эти скульптуры достойные pendants къ нимфамъ Неффа и къ шутивно мнeологическимъ персонажамъ Брюлова. О Пименовѣ младшемъ (1812—1864) мы можемъ имѣть полное понятіе по ряду эскизовъ его къ памятникамъ и къ носовымъ украшеніямъ кораблей, въ которыхъ нѣсколько удачныхъ «ампирныхъ» мотивовъ совершенно не вяжутся съ шаблонными, à la Брюловъ, центральными фигурами. Далеко не образцовымъ по лѣпкѣ этюдомъ съ натуры, является «Мальчикъ, прощій милостыню». Зато модель статуи Николая I Пименова (увеличенная Залеманомъ старшимъ) довольно характерный, очень



Баронъ П. К. КЛОДТЪ. — Императоръ Николай I (этюдъ).



Е. А. ЛАНСЕРЕ. — Святославъ (бронза 1886 г.).

строго «нарисованный» и потому интересный в историческом отношении этюд с натуры. Наконец, о работах Пименова, для главного художественного памятника Николаевской эпохи — для Исаакиевского собора, можно судить по его эскизу для скульптуры над одним из боковых иконостасов этого храма, изображающему «Воскресение Христова» и отличающемуся очень ordinарной композицией, единственное достоинство которой является известная уравновешенность массы. Н. А. Рамазановъ наконец (1815—1867) представлен в Музее довольно энергичным эскизом «Милонъ Кротонский» (1838 г.), затѣянным еще в барочном духе Гордѣева и Козловскаго, а также совершенно безжизненной и приторной группой: «Фавиъ съ козленкомъ» (1839 г.).



Не касаясь многочисленных и безотрадных эгигоновъ нашей академической скульптуры, перейдемъ теперь прямо къ тѣмъ мастерамъ, которые дѣлали большія уступки времени и вдохновлялись формулой реализма, мало по малу завоевавшей все русское искусство середины и второй половины XIX вѣка. Однако въ видѣ общей характеристики этихъ мастеровъ приходится именно подчеркнуть слово: уступки. Настоящихъ реалистовъ за исключеніемъ Лансере, Либериха, Обера, отчасти Клодта и въ самое послѣднее время Трубещкаго наша скульптура не знаетъ, а всѣ тѣ, кто изъ нашихъ скульпторовъ и отошелъ нѣсколько отъ академическаго шаблона, не сумѣли создать вещи дѣйствительно мощныя, пропитанныя духомъ современности и отражающія живую жизнь. Это были или официальные исполнители памятниковъ, или приторные мастера, изготовлявшіе банальныя статуэтки съ «миленькими» темами, или же наконецъ послѣдователи нашего «историческаго реализма» въ живописи, полные дутой напыщенности и театральности.

Музей Александра III даетъ наглядное понятіе о всемъ сказанномъ. — О нашей реалистической банальной и скучной «монументикѣ» можно судить по эскизу А. Опекушина къ памятнику графа Муравѣва Амурскаго (1891 г.) и по эскизу М. Микѣшина (1836—1896), Опекушина и Гримма къ памятнику Екатерины II, въ который при всей банальности замысла все же проникла, благодаря Микѣшину, кое-какая виртуозность и округлость, отдаленно напоминающія игривое изящество середины XVIII вѣка.

Реалистическую тенденцію разбавленную розовой водицей салонной изящности, можно изучать на излюбленныхъ публикой произведеніяхъ Э. Э. Каменскаго; «Первый шагъ» (1872 г.) и «Мальчикъ скульпторъ» (1863 г.), Попова: «Итальянскій мальчикъ» (1872 г.), Чижова: «Игра въ жмурки» (1872 г.), Гинзбурга: «Мальчикъ музыкантъ» (1890 г.) и проч.

Величайшимъ русскимъ скульпторомъ въ свое время считался М. Антокольскій (1843—1902). Однако это мнѣніе ошибочно и объясняется лишь вообще низкимъ уровнемъ русской скульптуры. Нашими лучшими скульпторами остаются все-же мастера XVIII-го и начала XIX-го вѣка, весь же остатокъ столѣтія далъ произведенія, въ которыхъ не было настоящего скульптурнаго смысла, по существу, своему компромисснаго и малохудожественнаго. Антокольскій выше своихъ современниковъ силой своего таланта и своимъ энергичнымъ темпераментомъ. Въ то время, какъ другіе наши скульпторы послѣднихъ 30, 40 лѣтъ занимались повтореніемъ задовъ Брюлловскаго времени, Антокольскій увлекся разными взглядами, господствовавшими въ современной ему живописи. Вслѣдъ за Шварцомъ создалъ онъ своего эффектнаго Іоанна Грознаго, вслѣдъ за Крамскимъ и Мункачи своего реалистическаго Христа, творчество всякихъ «неоклассиковъ» навели его на мысль создать Сократа, картины П. Лоранса — лѣтописца Нестора, а примѣръ Васнецова и Сурикова направилъ его на созданіе Ермака. Всѣ эти статуи, находящіяся нынѣ въ Музее Александра III, не лишены известной (весьма впрочемъ оспоримой) характеристики данныхъ личностей, но въ нихъ нѣтъ главнаго: въ нихъ нѣтъ непосредственнаго вдохновенія и никакого скульптурнаго смысла.

Антокольскій былъ вполне художникомъ своего времени, пропитаннаго философскими и социальными исканіями, но въ корнѣ дѣла чуждаго эстетическаго отношенія къ дѣйствительности. Стасовъ дѣлалъ безконечныя комментаріи по поводу каждаго новаго произведенія Антокольскаго, но тотъ, кто пожелалъ бы въ нихъ найти истинно художественный смыслъ, былъ бы поставленъ въ тупикъ. Въ нихъ столько же искусства, столько же красоты, сколько въ пресловутыхъ памятникахъ генуэзскаго «Кампосанто». И при этомъ художественности впечатлѣнія вредить въ нихъ отнюдь не чрезмѣрный реализмъ, а именно ихъ фальшь, безкусная ихъ литературность, дешевый театралный эффектъ, мятая, подчасъ неумѣстнoprиторная лѣпка, въ которой слишкомъ ярко сказывается плохое владѣніе формой. Статуи Антокольскаго ничтожны въ скульптурномъ отношеніи: силуютъ ихъ имѣть лишь бойкость иллюстрацій, исполненіе ихъ поверхностно и манерно, безъ настоящаго мастерства; въ нихъ нѣтъ ни силы, ни стили, ни красивой линіи, ни мощной монументальности, ни подлинной граціи, ни убѣдительной исторической правды.

Но и въ «философскомъ» отношеніи эти вещи, любопытны развѣ только какъ памятники общественныхъ увлеченій извѣстнаго періода нашей культуры. «Медистофель» Антокольскаго (1882 г.) пошлая «иллюстрація», полная дешевой



Князь П. ТРУБЕЦКОЙ. — С. Ю. Витте (бронза 1901 г.).

карикатурности, напоминающей чертенят на афишах странствующих фокусников. — Христос Антокольского (1874 г.) ступенью выше его «бѣса». Но и эта статуя не болѣе как ловкая комбинація типовъ, созданныхъ Ге въ его «Моленіи о чашѣ» и Крамскимъ въ его картинѣ «Христосъ въ пустынѣ»; въ свою же очередь эти типы нашихъ двухъ художниковъ-мыслителей лишь далекое отраженіе божественно прекрасныхъ образовъ Иванова. — Что хотѣлъ сказать Антокольскій своимъ смѣхотворнымъ этюдомъ пьянаго мужичка съ растопыренными ногами, который названъ имъ «Сократомъ» (1875 г.), не интересно, но во всякомъ случаѣ не въ этой курьезной попыткѣ создать ультра-реалистическую статую Антокольскій обнаружилъ много пониманія и вкуса. Наконецъ «Ермаку» Антокольского (1891 г.) очень вредитъ его помѣщеніе въ одномъ зданіи съ «Ермакомъ» Сурикова. Налюбовавшись послѣднимъ, невозможно повѣрить, чтобъ этотъ пугающій, изящно выступающій господинъ съ головой Тургенева, былъ бы знаменитымъ русскимъ авантюристомъ XVI-го вѣка, страшнымъ сокрушителемъ сибирскаго царства.

Еще лучше всего остального первая статуя Антокольскаго: Иоаннъ Грозный (1871 г.). Если въ ней и есть извѣстная театральность позы, то все же она способна произвести впечатлѣніе благодаря свѣжести и выдержанности концепціи. Антокольскій подошелъ къ ней проще, нежели къ своимъ другимъ вещамъ, въ которыхъ онъ изъ всѣхъ силъ старался не уронить репутацию скульптора-философа, поддерживаемый въ этомъ

стараніи высренними диорамами Стасова. Антокольскій авторъ «Иоанна Грознаго» былъ моложе и наивнѣе и тѣмъ самымъ художественнѣе, нежели Антокольскій — авторъ Мефистофеля и Сократа. И въ самомъ даже исполненіи Иоанна Грознаго чувствуется извѣстная свѣжесть и молодость его творца. Техника этой статуи болѣе внимательна и крѣпка, нежели техника прочихъ его вещей; въ композиціи есть необходимая въ пластикѣ замкнутость, а въ характеристикѣ лица Иоанна чувствуется юношескій романтизмъ нѣчто, если и не особенно глубокое, то искреннее и живое.

О нашихъ настоящихъ реалистахъ-скульпторахъ въ Музеѣ трудно судить. Лучше другихъ представленъ баронъ П. К. Клодтъ (1805—1867) нѣсколькими удачными этюдами лошадей и его этюдомъ конной статуи Николая Перваго, имѣющимъ вслѣдствіи своей внимательной точности большой иконографическій интересъ. Здѣсь мы видимъ не юнаго «Бога войны» какимъ обыкновенно изображали императора, а лишь наряднаго офицера и отличнаго наѣздника. Это интимный Николай Павловичъ, какимъ онъ являлся въ дворцовомъ манежѣ, когда на время рѣшался сложить съ себя ореолъ царственности. Менѣе посчастливилось Е. А. Лансере (1848—1887). Въ Музеѣ нѣтъ ни одного непосредственнаго этюда этого живого и нервнаго художника, ни одной его характерной группы Кавказскихъ горцевъ или арабовъ; Музей обладаетъ лишь его «Святославомъ» неудачной попыткой Лансере — этого вполне интимнаго художника — въ области монументальнаго творчества

И эта вещь указывает на великодушное знание мастером лошади, но фигурка Святослава, если и исполнена с большой тщательностью и обдуманно, то все же не подымается выше исторических этюдов Жерома, в которых обдуманность и тщательность не способны замѣнить, недостающія имъ, ширину взгляда и монументальность концепцій.

Изъ работъ Н. И. Либериha (1828—1883) въ Музеѣ находится только «Олень» — слишкомъ засушенный въ отдѣлкѣ этюдъ. Оберъ совершенно отсутствуетъ и это тѣмъ менѣе понятно, что въ Академіи Художествъ осталась одна изъ значительныхъ группъ этого сильнаго художника: «Левъ, пожирающій газель», юношеское произведение мастера, страдающее лишь слишкомъ очевидной зависимостью автора отъ Бари, чертой, которая со временемъ исчезла въ произведеніяхъ Обера. — Наконецъ, о бойкомъ и живомъ, чисто «итальянскомъ» талантѣ князя П. Трубецкаго можно имѣть нѣкоторое представленіе по его ловкому наброску-портрету С. Ю. Витте. Эта скромная, но типичная вещица будетъ представлять большой интересъ для потомства, какъ очень вѣрная и мѣткая характеристика знаменитаго государственнаго дѣятеля, но нельзя все же не пожелать, чтобы Музей пополнился бы въ ближайшемъ будущемъ и другими, болѣе значительными въ художественномъ отношеніи скульптурами Трубецкаго.

На скульптурѣ приходится заключить наше изслѣдованіе сокровищъ Музея Александра III. Отдѣльно не приходится говорить ни объ архитектурѣ, ни о гравюрѣ. Первая изъ этихъ

областей въ Музеѣ представлена лишь прекрасно нарисованными набросками архитектора Рихтера и упомянутыми выше перспективами Н. Л. Бенуа и Шурупова. Нельзя не пожелать, чтобы такое положеніе дѣлъ измѣнилось въ ближайшемъ времени. Чудесныя модели Растрелли, Бренны, Воронихина, Баженова и Монферана, безжалостно продолжаютъ догнивать въ кладовыхъ и погребкахъ Академіи Художествъ и Румянинскаго Музея. Ихъ бы слѣдовало реставрировать и мѣсто имъ, разумѣется, среди прочихъ сокровищъ нашего отечественнаго искусства. Къ нимъ бы слѣдовало присоединить отборныя листы изъ собранія архитектурныхъ проектовъ въ Академіи и въ портфеляхъ Эрмитажа, но, при этомъ составить весь этотъ отдѣлъ такъ, чтобы публика могла въ немъ воспитывать свой вкусъ, а не изучать тѣ безобразія, которыя въ теченіе XIX-го вѣка въ достаточной мѣрѣ исказили фیزیономіи нашихъ красивѣйшихъ городовъ. Всѣ проекты Растрелли, Гваренги, Стасова, Росси, выборъ изъ работъ лучшихъ позднѣйшихъ архитекторовъ (Н. Л. Бенуа, Кракау, Боссе, Штакеншнейдера, Резанова, Л. Н. Бенуа, Котова) будутъ здѣсь на мѣстѣ, но не дай Богъ, если рядомъ съ ними будутъ красоваться такіе сооруженія, какъ Николаевскій дворецъ Томишко или какъ «Храмъ Воскресенія» Парланда. О такихъ темныхъ мѣстахъ нашей исторіи искусства лучше не вспоминать...

Русская гравюра совершенно отсутствуетъ въ Музеѣ Александра III, ибо нельзя-же во что-либо считать тѣ жалкіе, сѣрые, новѣйшіе оттѣпки академической халкографіи, которыя въ одной изъ витринъ музея претендуютъ познакомить съ искусствомъ, давшемъ намъ такихъ мастеровъ, какъ Чемесовъ, Берсенева, Соколовъ, Скородумовъ, Уткинъ и Галактионовъ.





My Mother

My Mother

My Mother







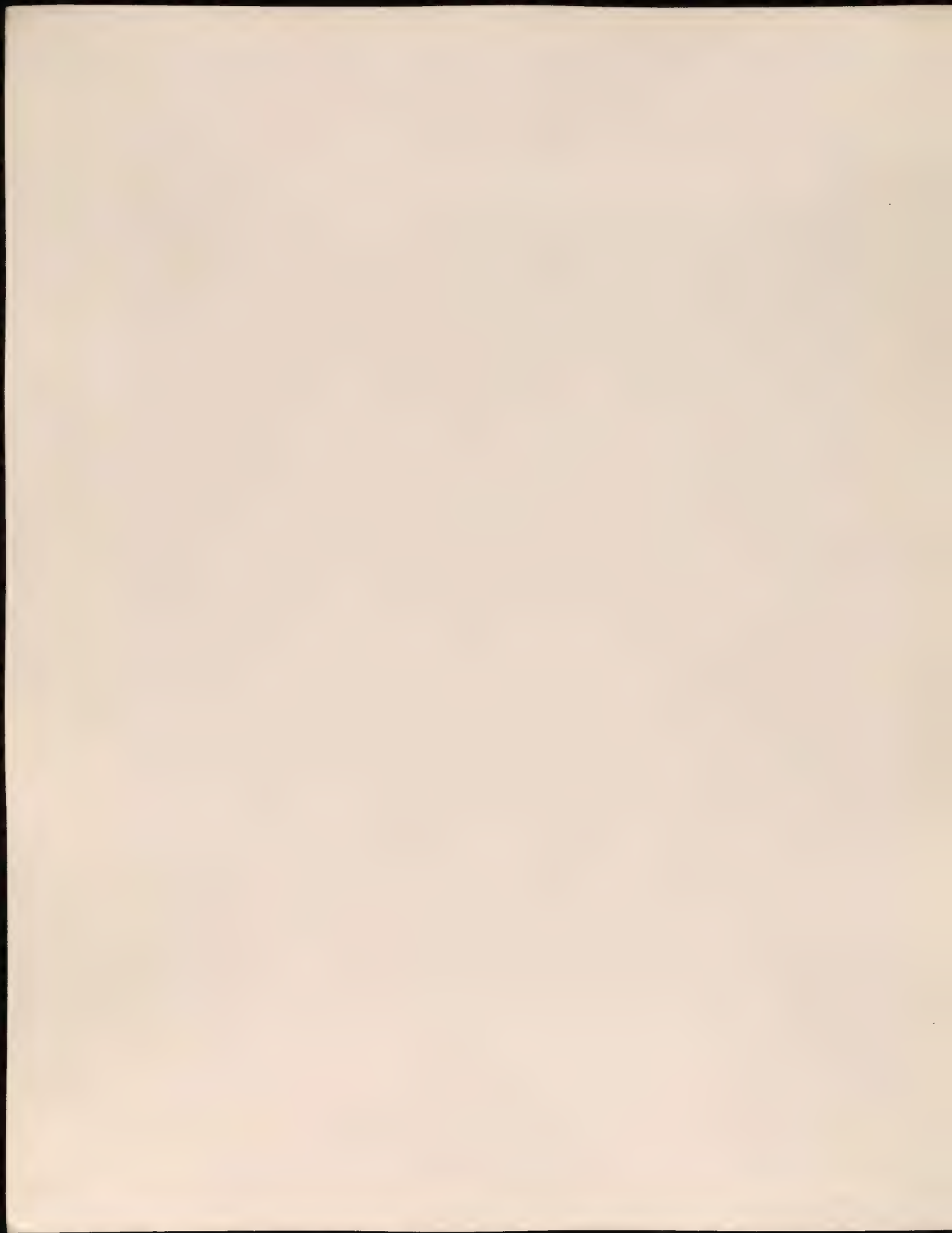


D. I. Kozlov

Ильм. Т. Ширков

ИЗЪЯТЫЕ ПОРТРЕТЫ.







THE PHOTOGRAPH





27. 11. 1940



28. 11. 1940

29. 11. 1940

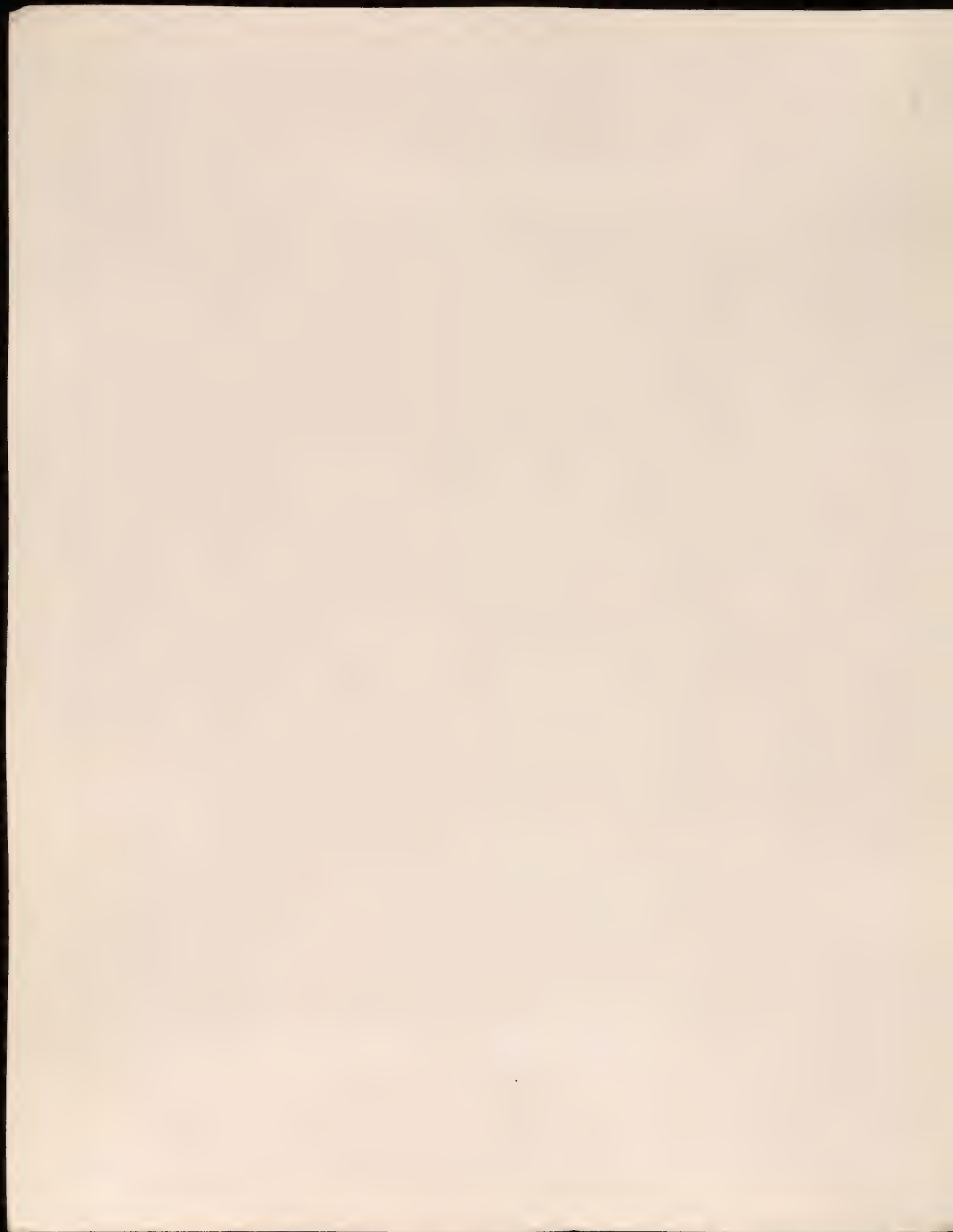




Fig. 1. 1. 1. 1.

Fig. 2. 1. 1. 1.





H. H. C. C. C. C.

H. H. C. C. C.

RE. E. L. A. B. C.



0. 7. 22. m



0. 7. 22. m

0. 7. 22. m









THE GREAT BAZAAR





at the entrance

of the entrance to the city of Jerusalem

1898

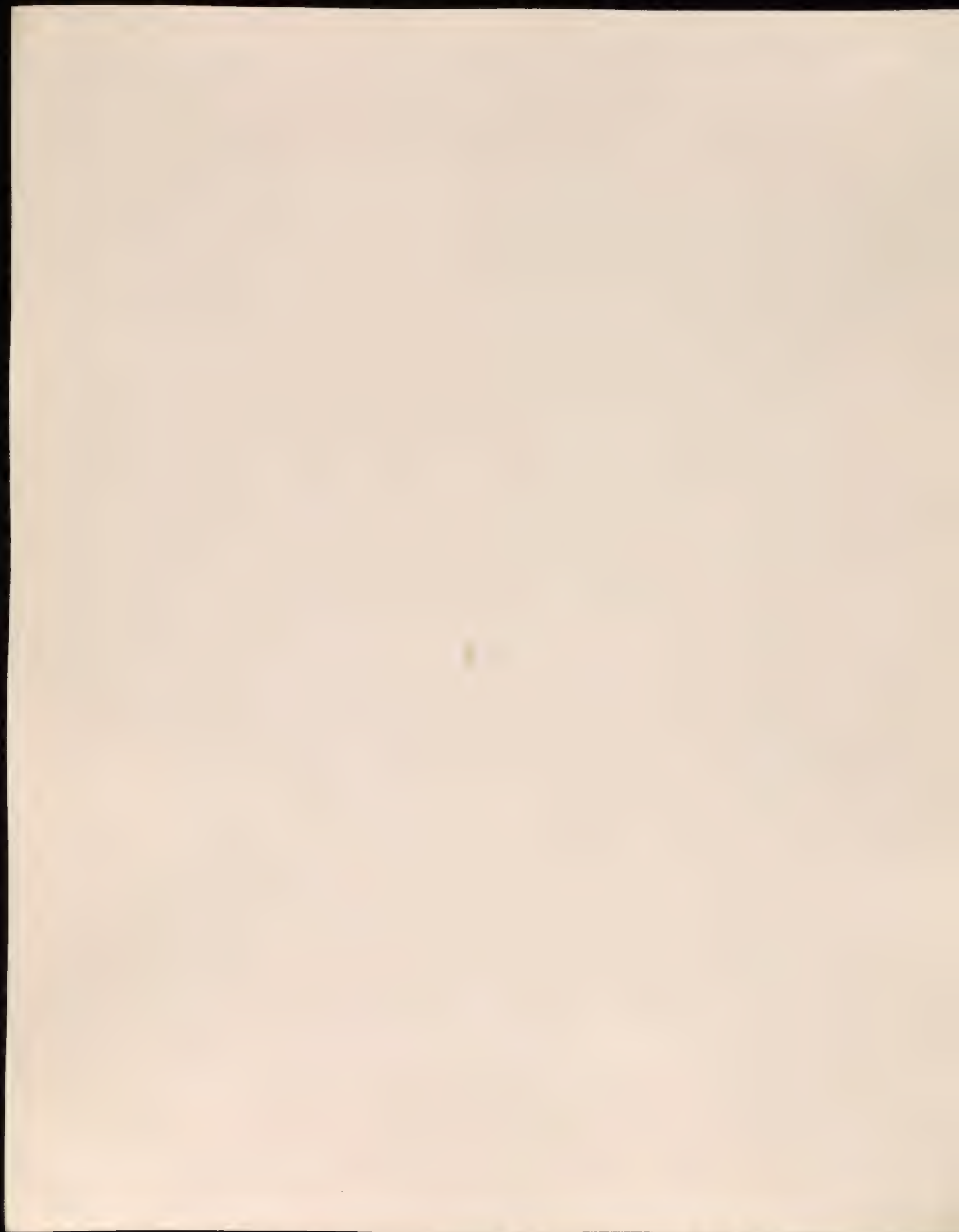
Fig. 7. Entrance





St. Giovanni

St. Giovanni



1871. 1872.

THE WILKES OF THE WILKES

1871.

1871. 1872.







Chloris l. h. f.

18. 11. 1911.





Fig. 1. *Truppa*

Fig. 2. *Truppa*





C. V. Thompson

Ally J. Hutchins





C. C. H. C. H. C. H.

C. C. H. C. H. C. H.





Constantinople

Constantinople

THE GREAT BAZAR





Il G. Proano

Il G. Proano

IL G. PROANO



1890. 1. 1. 1.



1890. 1. 1. 1.





del. G. B. Piranesi

fig. J. Knecht

TEBELLIE NEIC' TA IMAI' II MATTA, A. NITTE







Fig. 1. Village

Fig. 2. Village



Fig. 1. (continued)

THE GREAT HALL OF THE TEMPLE

Fig. 2.

Fig. 3. (continued)







St. 1. 1. 1. 1. 1.

St. 1. 1. 1. 1. 1.





Alger, Maroc

15 11 1900





Highway Tunnel

St. J. C. C. C. C.

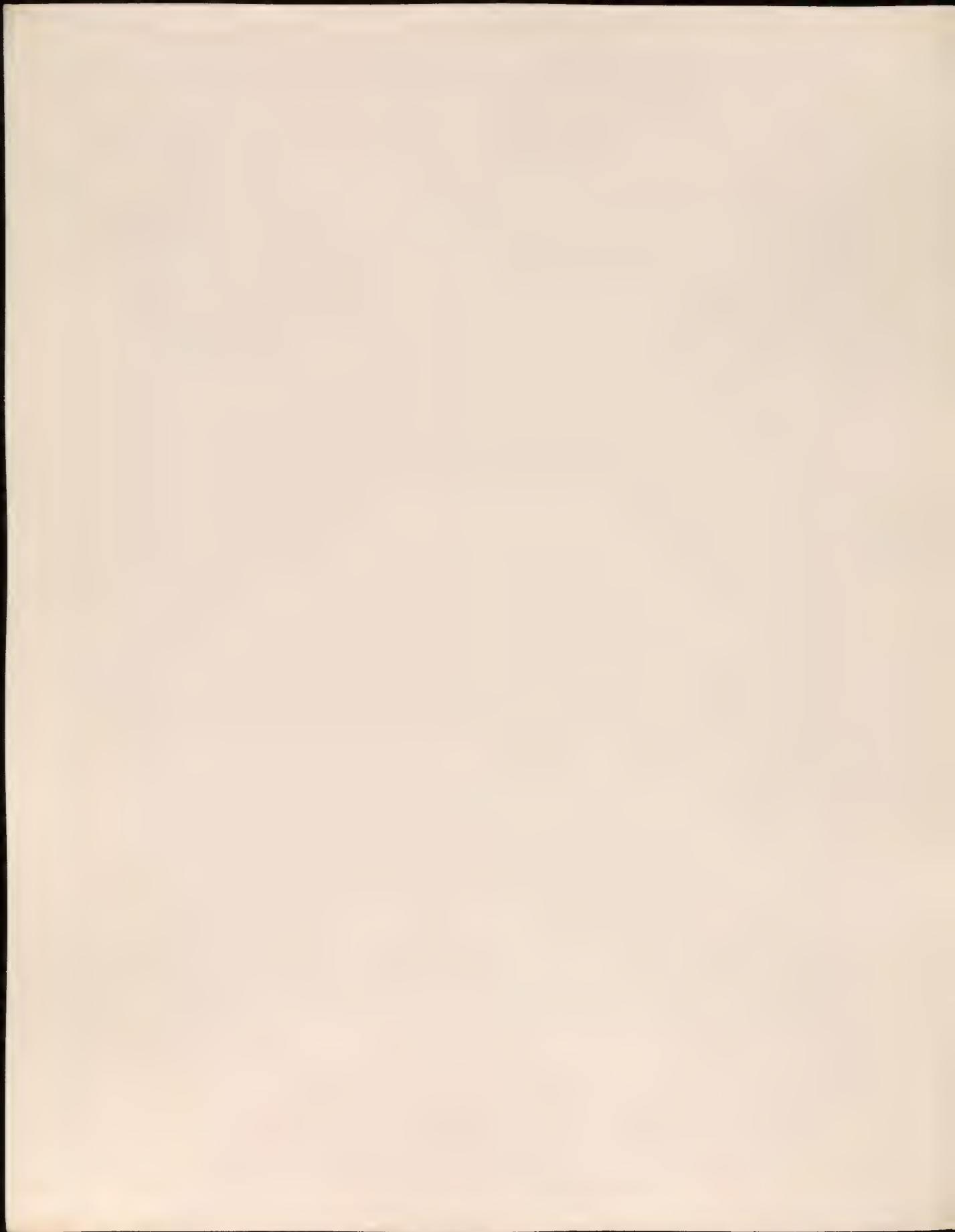




Группа въ А. П. М. въ 1880 г.

С. П. М. въ 1880 г.

Группа въ А. П. М. въ 1880 г.





Ally, American

Ally, American





1911. 10. 10. 10. 10.

1911. 10. 10. 10. 10.

Д. П. ВУЛЧИН





11. H. C. K. K. K. K.

11. H. C. K. K. K. K.





Co. P. 1800

Fig. 2. 1800









H. H. S. 1880

H. H. S. 1880





J. J. Thompson



J. J. Thompson





P. G. M. pinxit.

Hy. J. Smith sculp.





Д. А. Тургеневский

Вит. Г. Тургенев

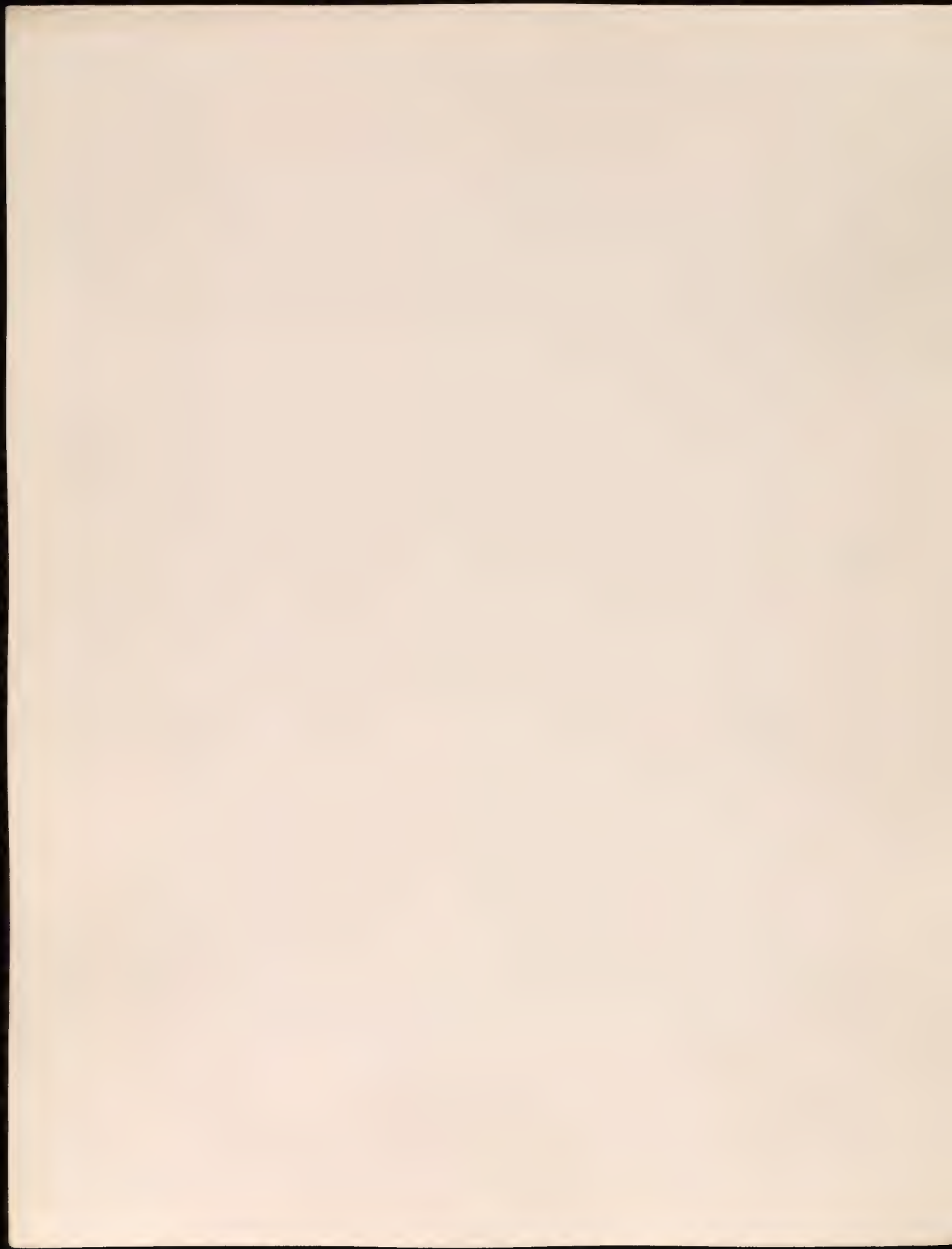
ТРЕТЬЯ А. ТУРГЕНЕВ





Fig. 1. Native people.

Fig. 2. Native people.





МОЛЕНІЕ О ЧАШѢ.





Oct 7, 1917

11 p. 2. 1917



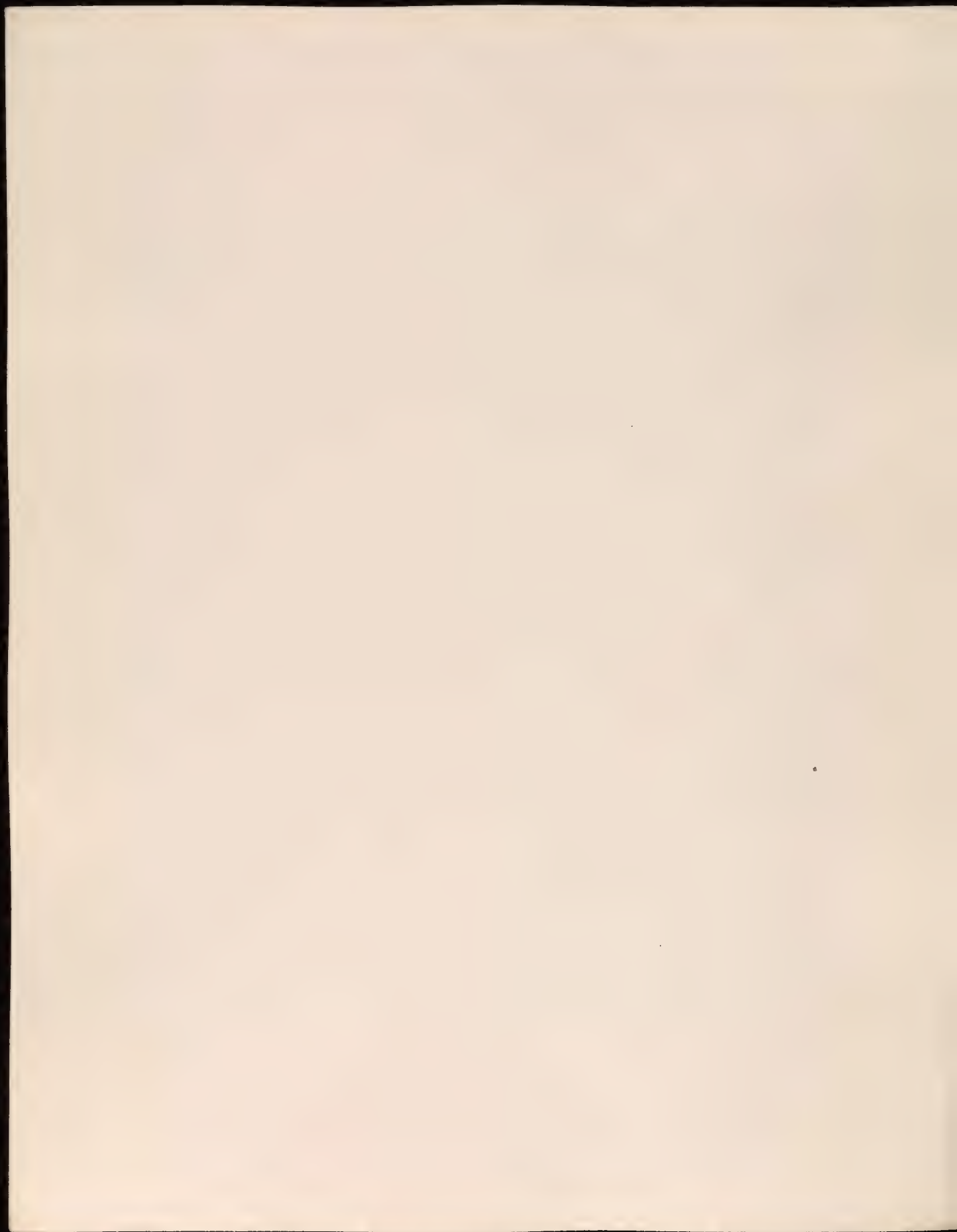
T. J. Buchanan



Fig. 7. Burial









10. 06. 1900

КРЕСТНИЙ А. А.

1900

1900



1894 - 1895



1894 - 1895



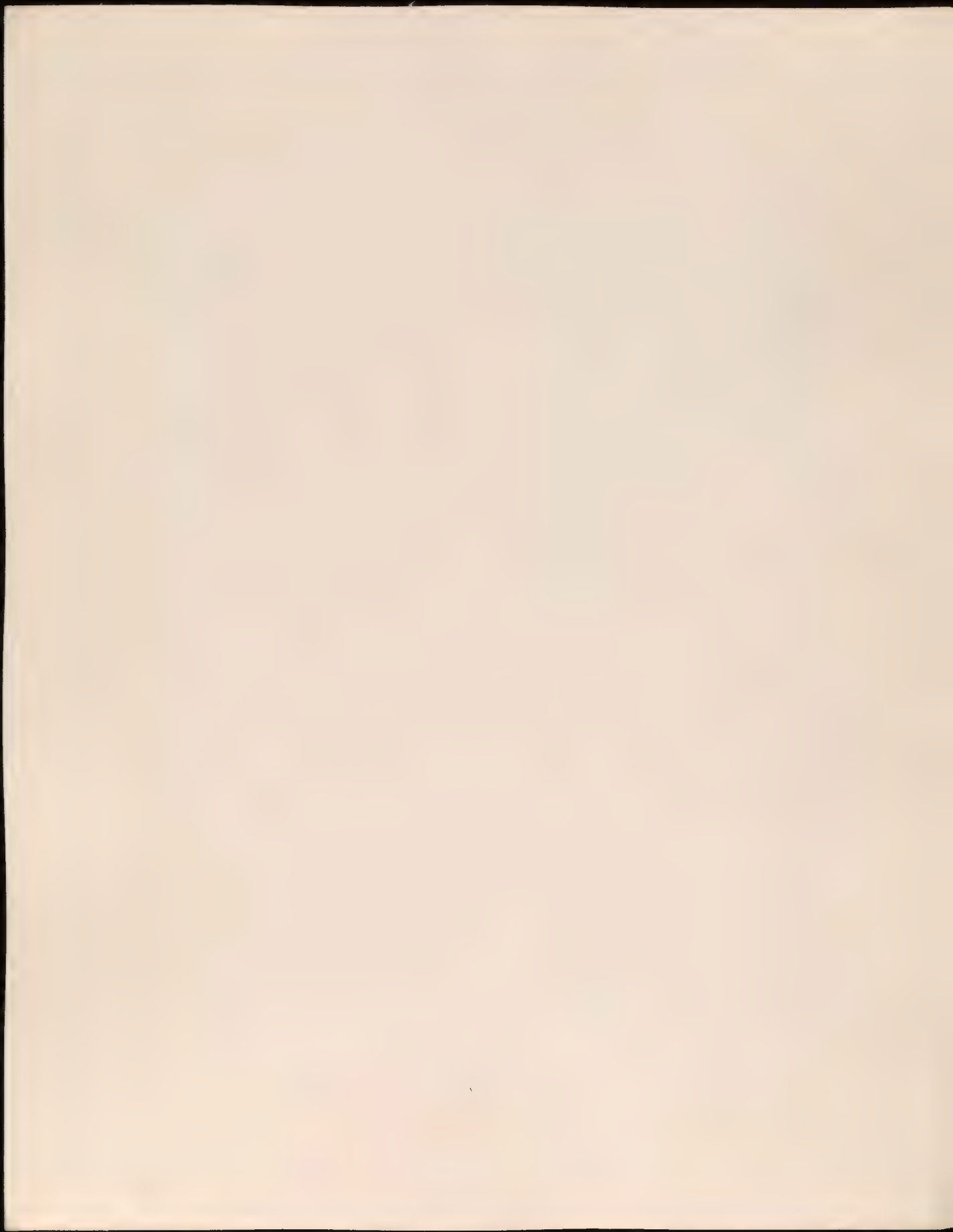


А. П. Павлова

А. П. Павлова

А. П. ПАВЛОВА АННА ПАВЛОВНА

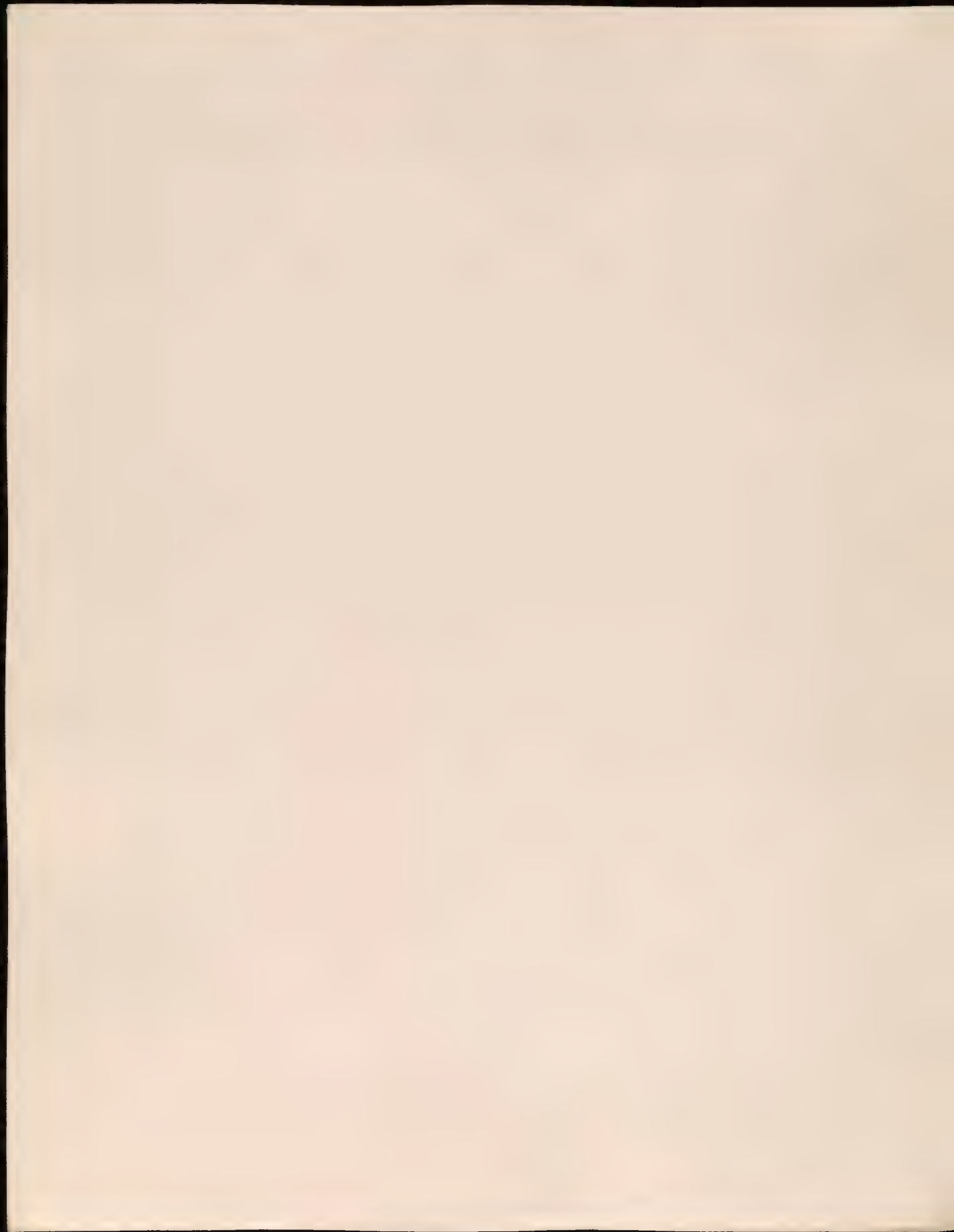
3.





THE GREAT RACE

1893





W. J. L. Brown

W. J. L. Brown





Fig. 1. Moscow

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

1871-1872



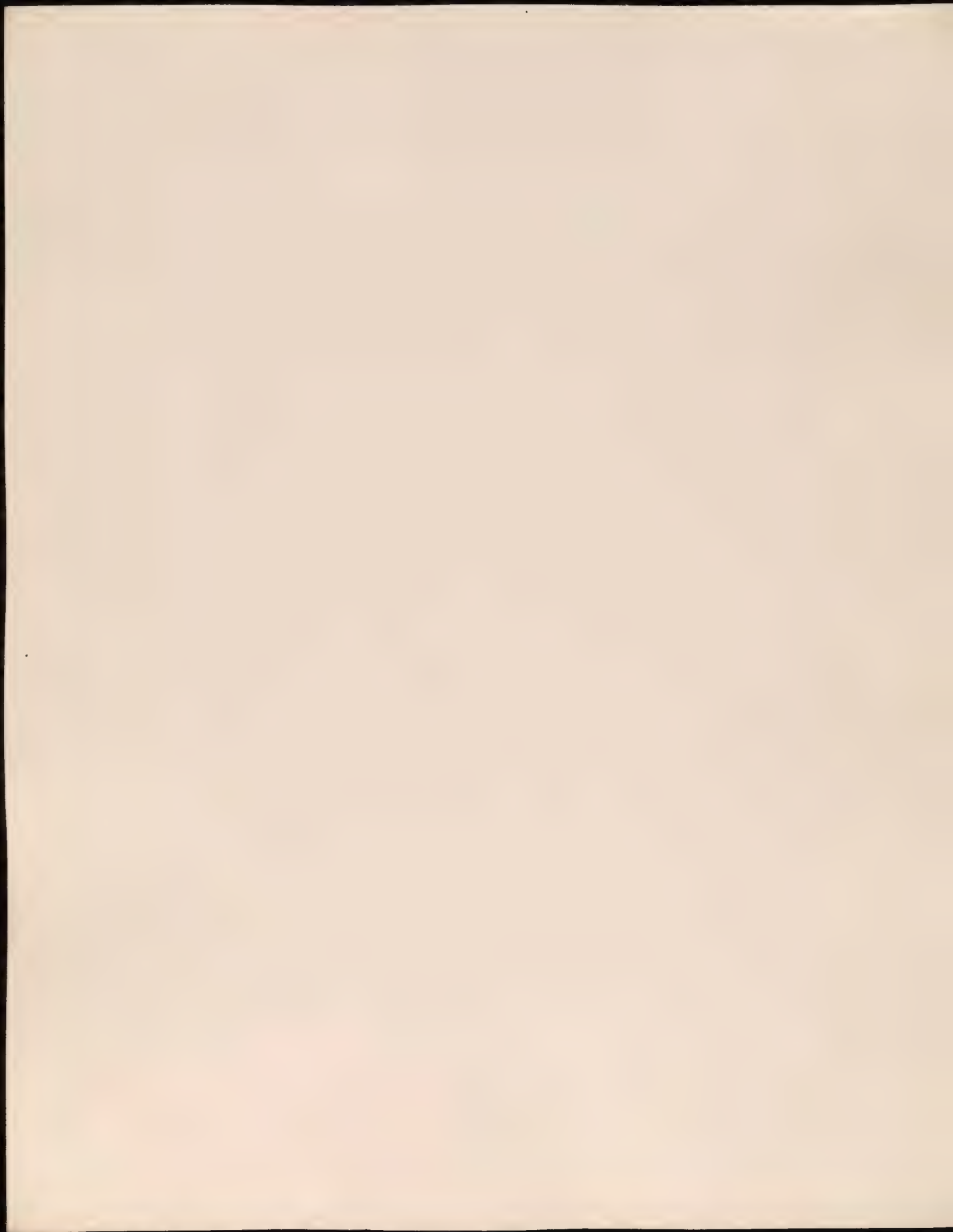


С. В. Нуревъ

М. В. Писаревъ

С. В. НУРЕВЪ И М. В. ПИСАРЕВЪ







H. H. Mumford

H. H. Mumford

THE MUMFORD COLLECTION





Fig. 2. Antea

Fig. 3. Antea



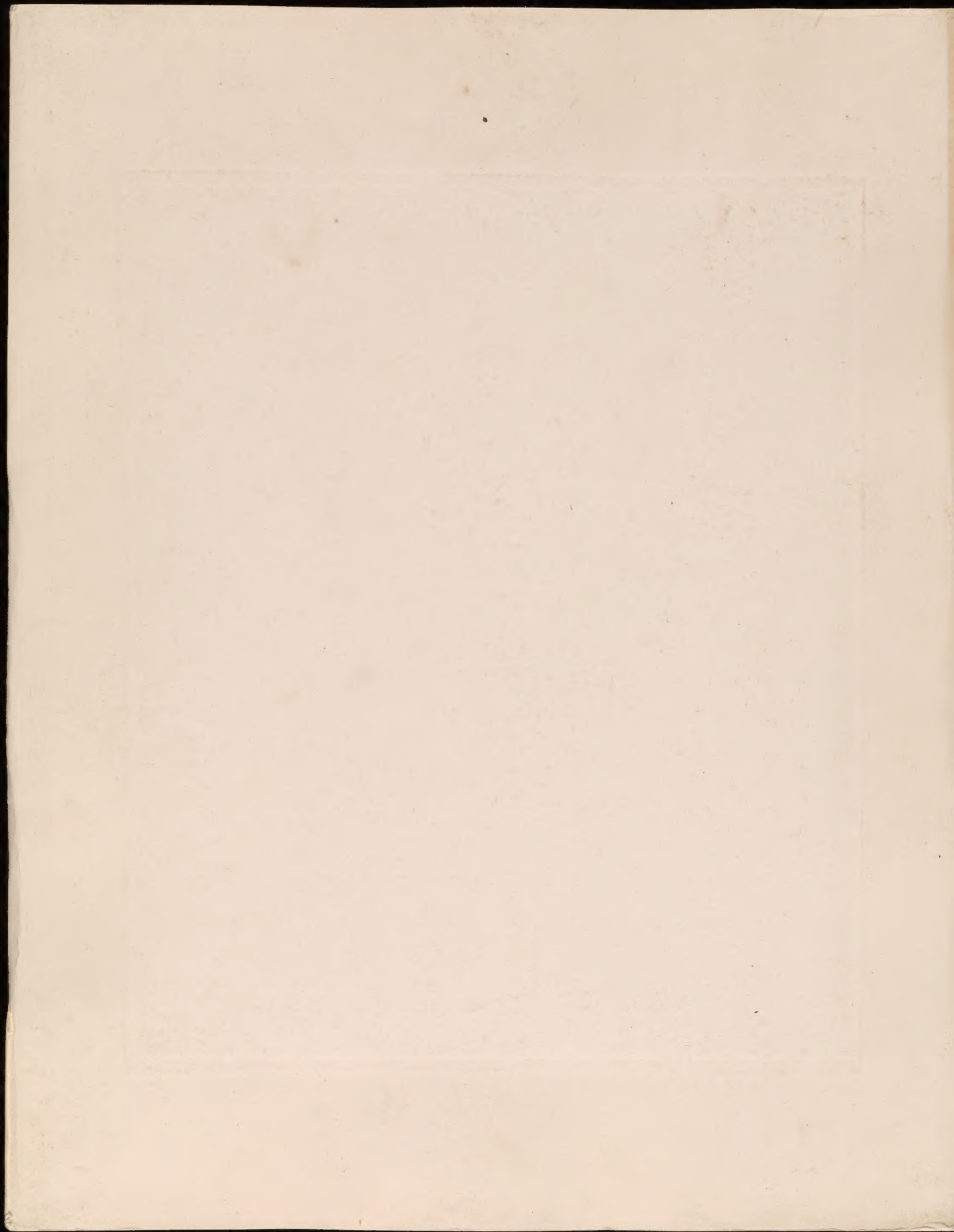


М. П. Дроздов

СМЕРТЬ ИНЕССЫ АЛЕКАСОВО.



Л. Г. Гусева





РУССКІЙ
МУЗЕЙ
ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА II